REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

XI. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1888.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert.

Von **Henry Thode.**

Pietro Lorenzetti.

»Pietro Laurati, ein ausgezeichneter sienesischer Maler, hat durch sein Leben bewiesen, welch' grosse Befriedigung die wahrhaft Tüchtigen empfinden, welche ihre Werke im Vaterlande und ausserhalb desselben geschätzt und sich selber von allen Menschen begehrt sehen, denn er wurde im Laufe seines Lebens in ganz Toscana überallhin berufen und durch Liebe verwöhnt, nachdem er sich zuerst durch die Geschichten bekannt gemacht hatte, welche er in Fresco an der Scala, dem Hospital von Siena gemalt hatte, Gemälde, in denen er den durch ganz Toscana verbreiteten Stil Giotto's nachahmte, dass man mit gutem Rechte glaubte, er müsse, wie es denn auch geschehen ist, ein besserer Meister als Cimabue, Giotto und die anderen alle werden.«

Ein höheres Lob, als dieses, mit welchem Vasari seine Lebensbeschreibung des von ihm fälschlich Laurati genannten Künstlers beginnt, dürfte wohl schwerlich einem italienischen Maler des Trecento zuertheilt werden können. »Ein besserer Meister als Giotto« — man ist wohl von vornherein geneigt anzunehmen, dass mit einer solchen Bezeichnung dem Künstler zu viel Ehre erwiesen wird. Liesse sich damit doch auch schwer die Thatsache in Einklang setzen, dass erst den kunstgeschichtlichen Bemühungen der neuesten Zeit es gelungen ist, ein Bild von der künstlerischen Individualität Pietro's zu entwerfen, seine Werke wieder zu Ansehen zu bringen. Nur ein Abglanz der Bewunderung, welche man für seinen Bruder Ambrogio hatte, war es, der durch lange Zeiten hindurch einen schwachen Schein auch auf die im dunklen Hintergrunde kaum sichtbare Gestalt des Pietro warf. Allmählich ist dieselbe in ihrer Eigenthümlichkeit deutlicher werdend in's Licht hervorgetreten als eine dem Bruder ähnliche und doch anders geartete, jedenfalls aber nicht weniger bedeutende Erscheinung. Nur das Geschick, welches die hervorragendsten Werke Pietro's hat untergehen lassen, trägt die Schuld daran, dass Pietro's Ruhm so lange verdunkelt worden ist, indess die grossen Fresken im Palazzo publico jedem Besucher Siena's das Andenken des Ambrogio und die Bewunderung für ihn in der lebhaftesten Weise wachriefen. So erklärt es sich auch, dass

mit ziemlicher Bestimmtheit eine Anzahl Gemälde dem letzteren zugeschrieben werden konnten, bezüglich der Werke Pietro's aber die Forschung noch nicht zu gleich positiven Resultaten gelangt ist. Die Hauptschwierigkeit lag auch hier theilweise, wie so häufig, in dem Widerspruch, in welchem sich die stilkritischen Untersuchungen zu den Angaben Vasari's befinden. So lange man, auf Vasari's Autorität sich stützend, das grosse Wandgemälde im Camposanto zu Pisa, welches das Leben der Einsiedler darstellt, für Pietro's Werk hielt, musste man sich in einem vollständigen Irrthum über die künstlerische Eigenart des Meisters befinden. Mit untrüglicher Gewissheit ergab der Vergleich, dass von derselben Hand auch die neben jenen sich befindenden Fresken: »Der Triumph des Todes« und »Das jüngste Gericht« gefertigt sind, Fresken, aus denen eine ungestüme dramatische Gestaltungskraft und eine leidenschaftliche Empfindung sprüht, wie wir sie sonst bei keinem Meister des 14. Jahrhunderts nach Giotto finden. Waren dies Gebilde der Phantasie Pietro's, so nahm Pietro der Erfindung und der technischen Ausführung nach, welche in ihrer Breite fast an rohe Derbheit grenzt, eine ganz vereinzelte Stellung nicht allein in der sienesischen Kunst, sondern in seinem ganzen Jahrhundert ein. Aber hatte Vasari denn Recht mit seiner Behauptung? Erst in der letzten Zeit ist von einigen Forschern mit einem entschiedenen Nein auf diese Frage geantwortet worden, indess andere sie bejahen. Ein solcher Widerstreit der Meinungen verbietet jedenfalls von vornherein die Pisaner Wandgemälde zum Ausgangspunkt der Untersuchung über Pietro's Stil zu nehmen. Dieselbe hat vielmehr zuerst die beglaubigten Werke des Malers in's Auge zu fassen, aus ihnen die Möglichkeit einer Bestimmung auch anderer nicht beglaubigter Bilder zu gewinnen. Nur auf diesem Wege aber auch dürfte man dazu gelangen, schärfer die Unterschiede zwischen den Schöpfungen Ambrogio's und Pietro's, die verwandten Züge und die Verschiedenheiten in ihrem künstlerischen Schaffen, die Beziehungen, die sie zu einander hatten, zu erkennen. Die hohe Bedeutung der beiden Künstler, welche zu den ersten ihrer Zeit zählten, der in wesentlichen Punkten auffallende Widerspruch, in dem Meinungen hervorragender Forscher, wie Crowe's und Cavalcaselle's einerseits, Dobbert's andrerseits zu einander stehen, möge den erneuten Versuch einer Würdigung des Pietro Lorenzetti als gerechtfertigt erscheinen lassen.

Die früheste Nachricht, die wir von Pietro's künstlerischer Thätigkeit erhalten haben, ist aus dem Jahre 1305; sie berichtet von der Vollendung eines Tafelbildes, welches er für 110 Lire für die Herren Nave angefertigt hatte [1]). Demnach dürfte er spätestens in der Mitte der achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts geboren worden sein und zwar, wie aus derselben urkundlichen Notiz zu sehen ist, als Sohn eines Lorenzo oder Lorenzetti. Zunächst hören wir dann von ihm wieder 1320, als er von Guido Tarlati, dem Bischof

[1]) Vergl. für das Folgende: Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese. — Vasari, Ausg. Milanesi I. 471. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Ital. Ausgabe III. 155. Deutsche Ausgabe II. 289. — Dobbert's Biographie der Lorenzetti in Dohme's Kunst und Künstler, Bd. III. — Burckhardt, Cicerone, V. Aufl.

von Arezzo, den Auftrag zu einem Tafelbild für die Pieve in Arezzo erhält. 1326 führt er Gemälde in dem Hause der Opera di S. Maria zu Siena aus, drei Jahre später eine Madonna für die Kirche S. Ansano a Dofana ausserhalb der Stadt. In demselben Jahre 1329 entstand eine Jungfrau mit Heiligen für die Carmeliterkirche und die Figur eines hl. Benedict, die sich noch im Anfang des Jahrhunderts in der Chiesa degli Umiliati befand. 1333 malte er über der neuen Thüre des Domes eine Madonna, die später von Luca Tomè restaurirt wurde, 1335 ein Tafelbild mit Darstellungen aus dem Leben des S. Savino für den Dom, für welches er dreissig Goldgulden empfing. Die darzustellende Legende hatte ihm ein »maestro di grammatica« Cieco in's Volgare übersetzen müssen, da er selbst der lateinischen Sprache nicht mächtig war. In demselben Jahre war er mit seinem Bruder Ambrogio an der Ausmalung der Façade des Hospitales thätig. 1337 beendigte er ein Tafelbild für S. Martino in Siena, 1340 das jetzt in den Uffizien aufbewahrte Madonnenbild. Zum letzten Male begegnen wir seinem Namen 1342 auf einer Darstellung der Geburt der Maria in der Sacristei des Domes von Siena.

Auf diese Daten beschränkt sich, was wir von seinem Leben wissen. Zum Glück aber sind uns von den erwähnten beglaubigten Werken wenigstens vier erhalten, die uns eine Anschauung von den Wandlungen seines Stiles in späterer Zeit, von 1320 bis 1342, gewähren: das Altarbild von 1320 in der Pieve zu Arezzo, jenes in S. Ansano von 1329, die Madonna der Uffizien vom Jahre 1340 und die Geburt der Maria von 1342.

Betrachten wir zunächst das vieltheilige Altarbild, das in der Pieve zu Arezzo hinter dem Hauptaltare hängt, so tritt uns hier ein Künstler entgegen, der noch den älteren Meistern der sienesischen Schule wie Duccio, Segna und Ugolino durchaus verwandt erscheint. Wir kennen diese ernsten, stillen, feierlichen Halbfiguren der Madonna und der Heiligen gar wohl von den alten Altarwerken in Siena her, wir kennen diese Greisenköpfe mit der starken vortretenden Stirn, der langen etwas gebogenen Nase, dem vollen mächtigen Bart, wir kennen diese jugendlichen, liebenswürdigen Gestalten mit dem vollen weichen Haare, das kurzgeschnitten breit über die Ohren herabhängt, diese gespreizt bewegten schlanken Hände mit den spitzen Fingern, diese zierlich gemusterten Heiligenscheine, diese kräftigen, tiefen Farben. Was uns aber neu und anders erscheint, als auf jenen älteren Gemälden, das ist der Ausdruck in den dunklen Augen der Figuren. Es ist, als fände das seelische Leben nur einen Ausweg aus der starren Haft versteinerter Körperlichkeit: in dem Blicke, den sie in die Aussenwelt richten. Diese scheinbar in dumpfe Bewusstlosigkeit versunkenen Wesen empfinden und denken. Wenn sie selbst nicht sehen, was draussen vor ihnen liegt, so lassen sie uns doch ihr inneres Leben in dem Spiegel ihrer Augen gewahren. Wie Maria das Christkind, so bannen uns die Heiligen zu ihrer Seite mit fast unheimlicher Gewalt. Indem der Kopf etwas nach der einen Seite gewandt ist, schauen die Augen nach der anderen heraus. Der Blick auch, nicht die natürliche Bewegung ist es, die uns das Christkind hier lebhafter erscheinen lässt, als auf den Bildern Duccio's und seiner Zeitgenossen, da auch bei diesen das Motiv, dass es den

Mantel der Mutter erfasst, schon vorkommt. Wollen wir versuchen, uns die Eigenthümlichkeiten des Meisters in den Gesichtstypen klar zu machen, so dürfte dies am besten angesichts des Kopfes der Madonna geschehen. Derselbe zeigt eine niedrige Stirn, etwas bei der Nasenwurzel gewölbte, lang auslaufende dunkle Augenbrauen, dunkle, länglich geschlitzte Augen, deren unteres Lid etwas in die Höhe gezogen eine fast gerade Linie bildet und deren oberes Lid über den äusseren Winkel hinaus unter einem starken Wulst verläuft, eine lange, nahe der Spitze ein wenig gebogene Nase mit kurzer rundlicher Kuppe und kleinen Flügeln, die etwas gekniffen erscheinen, einen schmalen, geschwellten Mund mit vollen Lippen und ein wenig herabgezogenen Winkeln, ein volles, ganz rundes Kinn, das weich nach dem fleischigen Hals und den vollen Wangen verläuft. Die an einen runden Arm ansetzenden Hände haben lange dünne, zugespitzte Finger, die, rund gebogen und bewegt, scheinbar ganz ohne Knochen sind. Das Christkind mit hoher Stirne und weit hinten angewachsenem lockigen Haar ist nach Art des älteren Stiles mit Rock und Mantel bekleidet. Die Farbe ist durchweg ziemlich dunkel gehalten, nur Maria wirkt durch ihr weisses gemustertes Gewand und Mantel heller.

Vergleichen wir mit diesem Bilde die sechs Jahre später entstandene Madonna von S. Ansano, so begegnen uns durchweg dieselben charakteristischen Eigenthümlichkeiten, aber durchweg auch macht sich eine grössere Freiheit, ein ausgesprochener Fortschritt in Zeichnung und Farbenbehandlung bemerkbar. Die Madonna sitzt hier, den grösseren Verhältnissen des Gemäldes entsprechend, in ganzer Figur fast von vorne gesehen auf einem Throne. Sie hält das Kind, das in halb sitzender, frei bewegter Stellung den Kopf mit ernst mildem Ausdruck zu dem rechts stehenden hl. Antonius Eremita wendet und die Hand gleichsam zum Näherkommen einladend nach ihm ausstreckt. Links steht der Bischof Nicolaus, und hinter dem Thron werden vier Engel sichtbar, welche Christus mit aufmerksamem Blick betrachten. Es ist ein Ceremonienbild, eine »Maestà«, wie deren die sienesische Schule jener Zeit, anknüpfend an die älteren Madonnenbilder des Guido, eine ganze Anzahl hervorgebracht hat, aber es nimmt unter diesen Werken einen ganz hervorragenden Platz ein. Die liebliche Anmuth, die zarte, fast weichliche Empfindung der Madonnen und Engel von Pietro's Zeitgenossen Simone Martini und Lippo Memmi entzückt den Beschauer, eine grössere, erhabenerer Regungen fähige Seele aber spricht aus diesem Bilde zu uns. Auch hier kann man wohl von anmuthigen Bewegungen sprechen, aber es ist die herbe Anmuth ernst mit dem Leben es nehmender Menschen, für welche die Erscheinung nichts mehr, nur das Wesen dieser Welt von Bedeutung ist. Dieses Gemälde gehört zu dem Erhabensten, was das 14. Jahrhundert geschaffen hat. Kräftiger, energischer in allen Einzelheiten ist das Ideal durchgebildet, welches uns in Arezzo begegnete, die Formen sind gedrungen geworden, laden schärfer und bestimmter aus, auch die Männertypen haben nicht mehr das Alterthümliche, zeigen deutlicher die Merkmale von Pietro's Stil. Die Behandlung ist breit und kühn, die Farbenstimmung kräftig, reich und harmonisch. An den Engeln fällt die eigenthümliche Tracht des weich und wellig gelockten Haares auf: in die hohe Stirn liegt es in kurzer

Rundung von einem Diadem gehalten herein, ist in runder Wellung von den Schläfen weggestrichen und fällt unter dem Kopfe gebunden in kurzen Locken auf die Schultern. Reich ornamentirte breite Streifen schmücken das Gewand. Am wenigsten lebendig wirkt der Kopf der Madonna, bei dessen Gestaltung sich der Künstler von der ihm gewohnten Stellung im Dreiviertelprofil losgesagt hat: die enge stehenden Augen sind etwas starr, Nase und Mund erscheinen eingeengt von den vollen breiten Wangen.

Tritt man mit der deutlichen Erinnerung an dieses grossartige Werk vor das Gemälde der Uffizien, welches die Madonna auf einem Thron darstellt, hinter dem acht Engel dienend stehen, so wird man sogleich gewahr, dass der Künstler im Jahre 1340 nicht mehr auf der Höhe stand wie früher [2]). Wohl finden wir seine Typen, seine Art der Gewandung, seine Haartracht, kurz alle seine Eigenthümlichkeiten, aber gegenüber jenen älteren Werken scheint der Ausdruck in den Figuren hier matt, ja todt und nichtssagend. Die ehemalige herbe Grossartigkeit, der ergreifende Ernst ist gewichen, diese Köpfe sind nur noch Schattenbilder der früheren. Eine weichliche, etwas affectirte Empfindung macht sich geltend, sonderbarer Weise auch in der Farbe, die sehr licht gehalten ist und in der ein milchiges, weiss abgetöntes Blau dominirt. Maria ist hier wieder im Dreiviertelprofil, sie hält das Kind auf ihrer linken Hand sitzend, welches mit der Rechten ihr Kinn fasst. Das Bild lässt uns einen Einblick in die Geschichte des späten künstlerischen Schaffens Pietro's thun. Er hatte offenbar viele Aufträge auszuführen, nahm es nicht mehr gar so ernst mit denselben, arbeitete dank der durch Jahrzehnte gewonnenen Uebung rasch und geschickt, wiederholte die ihm geläufigen Formen, ohne sie weiter aus- und durchzubilden, und so kam es, dass der Geist sich verflüchtigte und nur die gleichwohl noch immer gefällige, aber etwas schematisirte Form blieb. In der Geschichte wie vieler Künstler begegnet uns nicht dieser selbe Verlauf! Nur die allergrössten, die unermüdlich strebenden und lernenden bringen bis an das Ende ihrer Lebenstage auch immer Neues hervor.

In jüngster Zeit hat man Zweifel aufgeworfen, ob denn diese Madonna der Uffizien wirklich ein so spätes Werk des Malers sei, ob man nicht vielmehr die Zahl der Inschrift, welche lautet: »Petrus Laurentii de Senis me pinxit anno domini MCCCXL«, 1315 statt 1340 lesen müsse. Man machte darauf aufmerksam, dass das L doch eher einem gothischen V gleiche, und fand das Analogon dafür auf einem Bilde der Florentiner Akademie, das uns später noch beschäftigen wird. Nun aber ergibt ein Vergleich dieser Ziffer L mit dem L im Namen Laurentii, der in derselben Inschrift vorkommt, eine absolute Uebereinstimmung. Demnach ist die Zahl wirklich sicher 1340. Aber auch ohne diesen zwingenden Beweis würden alle stilistischen Merkmale die Annahme, das Bild sei ein frühes Werk Pietro's, ganz unmöglich erscheinen lassen, wie dies aus dem soeben vorgenommenen Vergleiche seiner beglaubigten Arbeiten hervorgeht.

---

[2]) Man nimmt an, dass dieses das von Vasari als in S. Francesco zu Pistoja befindlich erwähnte Bild sei.

Wie verhält sich nun aber zu der Madonna der Uffizien jene noch spätere Darstellung der Geburt Mariä in der Domopera zu Siena, welche die Bezeichnung trägt: »Petrus Laurentii de Senis me pinxit A. 1342«? Die flotte Art, in der mit leichtflüssigen Farben das Ganze gemalt ist, stimmt durchaus mit der Behandlung des Florentiner Bildes überein, doch ist das Colorit kräftiger und tiefer, die Zeichnung energischer, der Ausdruck in den Köpfen lebhafter und wahrer. Die Erklärung hierfür liegt wohl in dem Gegenstande der Darstellung. Es handelte sich hier nicht um eine mehr oder weniger typische, ceremonielle Madonna, sondern um einen Vorgang, der nach dem Leben selbst studirt sein wollte. Der Natur und Wirklichkeit nachgeahmte Motive sind es denn auch, die dem Bilde einen so hohen Reiz verleihen. In einer gothischen Halle liegt im Hintergrunde, auf den Arm sich stützend, die greise Anna im Bett und schaut halb müde halb nachdenklich vor sich hin. Eine junge Frau, mit einem Wedel in Gestalt eines Fähnchens in der Hand, sitzt am Fussende des Bettes, zwei andere haben sich vorne auf dem Boden niedergelassen, damit beschäftigt, das Kind zu baden. Von rechts nahen mit Gefäss und mit Tüchern zwei hülfreiche Freundinnen, in einem besonderen Raume links aber empfängt mit gespanntem Ausdruck der greise Joachim, der sich in Gesellschaft eines anderen Alten befindet, die Nachricht von der Geburt seiner Tochter durch einen von seiner Botschaft freudig bewegten Knaben. Ein stiller Friede liegt über der häuslichen Scene, die mit rührender Schlichtheit erzählt ist. Das Bild vermag uns einen Hinweis wenigstens zu geben auf den Geist, der sich auch in den nicht mehr erhaltenen Fresken aus dem Leben der Maria, welche Pietro mit Ambrogio am Hospital in Siena ausgeführt hatte, ausgesprochen haben muss. Kein Wunder, dass Vasari dieselben mit grossem Lobe erhob!

Was oben von einer Abnahme der künstlerischen Kraft Pietro's in seinem höheren Alter gesagt wurde, ist demnach nur in beschränktem Maasse richtig. Es lässt sich reduciren auf die Behauptung, dass der Maler vermuthlich in Folge allzuhäufiger Wiederholungen in späteren Jahren für die Darstellung der Madonna nicht mehr die frische Begeisterung, den seelischen Schwung in sich fand, welche ihn früher zu den bedeutendsten Schöpfungen inspirirt hatte.

Die vier besprochenen Werke aber genügen, uns eine bestimmte Ansicht über das künstlerische Wesen Pietro's zu geben. Ein tiefer Ernst, eine erhabene Empfindung, ein Sinn für das Grossartige und Feierliche: darin liegt es beschlossen. Das tief und gewaltsam leidenschaftliche Empfinden eines Giotto, das für jede Darstellung den Moment bedeutungsvoller dramatischer Entscheidung, höchster seelischer Spannung und Concentration sucht und findet, ist ihm ebenso fremd, wie das sinnig zarte, weiche Empfinden eines Simone Martini, welches liebreich die Kämpfe und Contraste des Lebens in eine süsse Harmonie zärtlicher Seelenregungen auflöst. Zwischen den ausgesprochensten Vertretern florentinischer und sienesischer Kunst in der Mitte stehend, scheint Pietro Lorenzetti Wesenseigenthümlichkeiten Beider in sich zu vereinigen. Aber es wäre unrichtig, daraus, wie Vasari es gethan hat, schliessen zu wollen, dass er direct ein Schüler Giotto's gewesen sei oder denselben nachgeahmt habe. Seine eigentlichen Lehrer wenigstens sind in Siena zu suchen, in jener

Generation von Künstlern, deren bedeutendster Repräsentant Duccio ist. Diesen verdankt er, wie ein Vergleich ergeben musste, sein künstlerisches Ideal in Farbe und Zeichnung.

Trachten wir nun, nachdem wir uns ein hinreichend deutliches Bild von Pietro's Eigenart gemacht haben, diejenigen Werke zusammenzustellen, die, ohne durch Urkunden oder Inschriften beglaubigt zu sein, doch mit einiger Bestimmtheit ihm zugeschrieben werden müssen. Zu der von Crowe und Cavalcaselle aufgestellten Reihe sind durch neuere Forschungen noch einige andere hinzugefügt worden.

Unter diesen zieht zunächst ein datirtes Bild die Aufmerksamkeit auf sich. Es befindet sich, im Kataloge als Werk des Buffalmacco angeführt, in der Akademie zu Florenz und stellt in der Mitte die hl. Humilitas in ganzer Figur, zu den Seiten und unterhalb derselben dreizehn Scenen aus deren Legende dar. Von den letzteren ist eine bisher vermisste, kürzlich zu Berlin (in Privatbesitz) wieder entdeckt worden, eine andere grössere, ursprünglich den Raum in der Mitte unten einnehmende, wird in der Berliner Galerie (Nr. 1077) aufbewahrt [3]). Unter der Hauptfigur ist, aufgefrischt, die jedenfalls auch ursprünglich hier vorhandene Jahreszahl 1316, an Stelle der Berliner Tafel eine moderne Inschrift zu sehen, welche lautet: »hec sunt miracula beate Humilitatis prime abbatisse et fundatricis hujus venerabilis monasterii et in isto altari est corpus ejus [4]).« Man wird Herrn Charles Fairfax Murray unbedingt zustimmen können, wenn er in der letzten Ausgabe von Burckhardt's Cicerone dieses Bild als eine Arbeit Pietro's bespricht. Der Kopf der ruhig in ihrer Ordenstracht mit einem Buch und einer Palme dastehenden Heiligen ruft uns auf den ersten Blick hier die Typen des Bildes in Arezzo und die Madonna von S. Ansano in's Gedächtniss. Selbst wenn die Jahreszahl nicht erhalten wäre, wüssten wir aber ferner auch, dass das Bild in der frühesten Schaffenszeit des Meisters entstanden sein muss. Abgesehen von dem etwas Todten, Starren im Ausdruck der Heiligen, verrathen die kleinen Legendendarstellungen noch eine Schüchternheit und Befangenheit des Künstlers, die in grossem Widerspruche zu der später erlangten freien Sicherheit der Hand und des Auges stehen. Wir gewahren ihn hier etwa auf der Stufe künstlerischen Könnens, auf der sich Giotto befand, als er die Legende des hl. Franz in der Oberkirche von Assisi malte. Hier wie dort die mehr abbreviirt andeutende, als der Wirklichkeit nachgebildete Architektur: diese Durchschnitte von Innenräumen, diese Puppengebäude und -Stuben, diese gedrängten Miniaturansichten einer Stadt, diese unmöglichen dünnen Säulchen, auch hier diese primitive Darstellung von grauen, wie aus Pappe gefertigten Bergen, auch hier die zaghaften, unfreien Gebärden der handelnden Personen, aber auch hier überall der Wirklichkeit entlehnte Motive. Einzelne Bildchen und Details in

[3]) Vergl. eine ausführliche Besprechung des Bildes im »Nachtrag zum beschreibenden Verzeichniss der Gemälde in Berlin« von Julius Meyer, 1885.

[4]) Hier zeigt die Uebereinstimmung der Zahl mit den Buchstaben der Inschrift, dass nicht 1340, sondern 1316 zu lesen ist.

denselben weisen geradezu darauf hin, dass Pietro jene Fresken Giotto's gar wohl gekannt und genau studirt hat. Man vergleiche z. B. die »Exequien der hl. Humilitas« mit den »Exequien des hl. Franz« in Assisi. Dann hätte Vasari also doch so ganz Unrecht nicht gehabt, wenn er Pietro von Giotto lernen lässt? Und dieser Einfluss Giotto's fiele in die früheste Zeit des sienesischen Künstlers? Gerade ein Vergleich der Bilder in Assisi mit diesem Altarbild der Akademie bestätigt andererseits, was von dem Wesen der Kunst Pietro's gesagt werden konnte — so gross die Verwandtschaft äusserlich erscheint, so gross ist doch die Verschiedenheit der Temperamente beider Künstler. Die Energie, die auch in der Composition sich äussernde dramatische Concentration, der Pulsschlag willensstarken Lebens, welcher die Legendenbilder in Assisi zu so einzig bedeutungsvollen macht, geht diesem Jugendwerke Pietro's ab. Dasselbe war ursprünglich für das Nonnenkloster Vallombrosa bei Florenz, dessen Stifterin die hl. Humilitas gewesen ist, gemalt, kam später in das Kloster S. Servi und von dort in die Akademie.

In dieselbe frühe Zeit lassen sich aber mit grösster Wahrscheinlichkeit einige andere Werke verlegen. Zunächst zwei Bilder in Cortona, die schon von Crowe und Cavalcaselle Pietro Lorenzetti benannt worden sind, und welche wohl Vasari gemeint hat, als er von »einigen in dieser Stadt befindlichen Dingen« sprach. Sie dürften noch vor dem Bilde in Arezzo, also vor 1320, entstanden sein. Das eine stellt die auf einem von vier Engeln umgebenen Throne sitzende Maria dar, welche nach rechts den Kopf wendend mit beiden Händen das auf ihrem Arm sitzende Kind hält, das sich mit dem rechten Ellenbogen auf ihre Schulter lehnt und sie anschaut. Auch hier berührt uns als charakteristisch zuerst der dunkle, feurige Blick der Augen, die nur weiter aufgerissen sind und daher starrer wirken als auf den späteren Werken des Meisters. Die Engelköpfe mit den stärker als sonst gebogenen Nasen und der reichen, die Stirn fast ganz verdeckenden, perrückenartigen Haartracht erinnern lebhaft an diejenigen Duccio's. Die Farbe ist tief und kräftig, Maria ist ganz in dunkles Blau gekleidet. Das andere Bild in Cortona ist ein Crucifix in S. Marco, welches uns wieder darauf hinweisen könnte, dass Pietro eine Zeit lang unter den Einfluss der grossen Kunst Giotto's gerathen ist. Wenigstens entspricht die Auffassung des gestorbenen Erlösers, die Haltung desselben, ja die Gestaltung einzelner Formen den Vorbildern, welche auch auf diesem Gebiete Giotto den Künstlern des Trecento gegeben hatte[5]).

Die Betrachtung dieser Gemälde führt uns zu der Besprechung einiger anderer Bilder in Siena, die bisher nicht in Zusammenhang mit Pietro gesetzt worden sind, die mir gleichfalls Werke aus dieser seiner frühen Schaffensperiode zu sein scheinen. Vor Allem ein Bild in der kleinen Kirche S. Pietro a Ovile, das zu dem Herrlichsten gehört, was die sienesische Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Nur der mittlere Theil desselben stammt aus dem 14. Jahrhundert, die Flügel mit den Figuren des Johannes des Täufers und des hl.

---

[5]) Das Madonnenbild in der Galerie von Città di Castello, welches Crowe und Cavalcaselle dem Pietro geben, ist mir als solcher zweifelhaft.

Bernhardin sind von der Hand des Matteo di Giovanni später hinzugefügt worden. Ruhig und doch von innerem Leben erfüllt, den Kopf schlank und frei bewegt, sitzt Maria im goldgemusterten weissen Gewande, blauen Mantel, die Krone auf dem Haupte, auf einem einfachen Sitz vor einem goldenen Vorhang, der von vier dahinter befindlichen Engeln gehalten wird. Mit beiden Händen fasst sie das Kind, das wie in Gedanken vertieft den Kopf senkt und mit der Rechten den Mantel der Mutter erfasst. Kein Zweifel, dass wir hier den Meister des Bildes von S. Ansano vor uns haben, von demselben Geist wie von jenem uns ergriffen sehen, dem Geiste des ernstesten, grossartigsten Künstlers von Siena im Trecento. Das in reichster Farbenpracht glänzende, tief empfundene Bild gehört zu den fast unbekannten Kleinodien der Kunst, welche ihre Würdigung von Seiten der Italien durchwandernden Kunstfreunde noch erwarten [6]). — Im engsten Zusammenhang mit der Madonna in S. Pietro a Ovile wollen zwei Bilder der Galerie in Siena betrachtet sein. Das eine (Nr. 58) wird von Crowe und Cavalcaselle für dem Lippo Memmi verwandt erklärt, weist aber so deutlich alle Merkmale von Pietro's Stil auf, dass mir seine Autorschaft nicht zweifelhaft erscheinen kann, so sehr es auch gelitten hat. Reicher als auf dem zuvorerwähnten ist hier das Gold verwandt. Die Engel, die hinter dem mit einem goldgemusterten rothen Teppich verhangenen Throne anbetend stehen, sind in goldgemusterte Gewänder gekleidet. Maria, welche das stehende Kind hält, trägt gleichfalls wie Christus goldgemustertes Gewand, ja unter der Krone ein goldenes Tuch auf dem Haupt. So wirkt das Ganze ausnehmend reich und leuchtend. Alle Einzelheiten weisen auf eine frühe Entstehungszeit hin. Auch das andere dem Pietro zuzuschreibende Madonnenbild (Nr. 55) ist sehr zerstört. Die Darstellung ist eine ähnliche, nur dass das Christkind hier mit einem Vogel spielt und nur zwei Engel hinter dem Throne sichtbar sind [7]). — Endlich muss für den Meister und zwar für diese frühe Zeit noch ein kleines Bildchen des Museo Poldi in Mailand (Nr. 113) in Anspruch genommen werden, das in gewohnter Weise Maria mit dem Kinde auf einem von Engeln umgebenen Thron, zu ihren Seiten aber ausserdem die hl. Agnes und die hl. Katharina zeigt.

Liessen sich alle diese Werke mit grösster Wahrscheinlichkeit der jugendlichen Schaffenszeit Pietro's zuweisen, so geben einige andere weniger hervorragende Arbeiten zu wenig Anhalt, als dass man Vermuthungen über ihre Entstehungszeit begründen könnte. Es muss daher genügen, sie kurz anzuführen.

Einige Freskenreste im Refectorium des Klosters von S. Francesco zu Siena sind, wie mir scheint, mit Recht bereits von Crowe und Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe ihres Werkes Pietro zugeschrieben worden. Es sind dies das Brustbild eines blondbärtigen Königs mit Buch und Scepter und die Figur Christi, die offenbar zu einer Auferstehung gehörte. Ferner wären die Ueber-

---

[6]) In ihrer italienischen Ausgabe besprechen es Crowe und Cavalcaselle (III. 231) kurz als Werk irgend eines Schülers des Ambrogio Lorenzetti.

[7]) Die Pietro zugeschriebene »Himmelfahrt der Maria« (Nr. 59) ist in der Art des Lippo Memmi, vielleicht von ihm selbst.

bleibsel von Wandgemälden in der ersten rechts befindlichen Nische der Kirche S. Francesco zu erwähnen: eine Darstellung der Heimsuchung und eine schlanke jugendlich-männliche Gestalt [8]).

Predellenstücke des 1329 für die Kirche del Carmine gefertigten, jetzt verschollenen Madonnenbildes glaubt man in zwei kleinen Tafeln der Akademie zu Siena zu sehen (Nr. 56 und 57). Die eine stellt in zwei Scenen dar, wie Honorius IV. den Brüdern ihr Ordensgewand überreicht und ihre Regel billigt, die andere die Erscheinung eines Engels, die einem Mönche zu Theil wird, und das Eremitenleben der Mönche — flott gemalte, leider sehr beschädigte Bildchen. In eben derselben Sammlung dürften noch zwei andere kleine Tafeln: ein graubärtiger Bischof (Nr. 54) und das Brustbild eines jugendlichen Heiligen (Nr. 53) Anspruch auf den Namen des Meisters erheben [9]). Auch ein kleines Bild der Kreuzigung Christi in der Opera des Domes dürfte von Pietro sein.

War es die Thätigkeit des Künstlers in Siena und in anderen Städten Toscana's, die bisher betrachtet wurde, so muss zum Schluss eine Stelle Vasari's in Erwägung gezogen werden, welche von einem Aufenthalte Pietro's in Rom spricht. Vasari erzählt, derselbe habe viele Dinge für S. Pietro gemalt, die aber mit der alten Kirche zu Grunde gegangen seien. An anderer Stelle [10]) habe ich bereits darauf hingewiesen, dass diese letztere Behauptung wenigstens nicht ganz richtig ist. In der Sacristei der Kirche wird ein Missale aufbewahrt, welches äusserst feine und reizvolle Miniaturen von der Hand Pietro's aufweist. Ist die Entstehungszeit desselben auch nicht festzustellen — vermuthlich wurde es nach 1313, dem Datum der Canonisation des darin verherrlichten Cölestin V., ausgeführt — so kennen wir doch denjenigen, der es bei Pietro bestellt hat. Es ist der Cardinal Jacopo Gaetani Stefaneschi, derselbe, welcher auch Giotto den Auftrag zu der »Navicella« und dem in der Sacristei aufbewahrten Altarbilde gegeben hat. Die zwei interessantesten Miniaturen zeigen die Verherrlichung einmal des Patrons des Cardinals, des hl. Georg, das andere Mal des von Stefaneschi besonders verehrten Cölestin V., des Gründers der Cölestinereremitencongregation. Eine bis auf Giulio Mancini zurückzuverfolgende Tra-

---

[8]) Die Freskenreste in der zweiten Nische erinnern im Stil an Ambrogio Lorenzetti, dürften aber von einem Nachahmer, etwa Andrea Vanni, herstammen.

[9]) Mehrere andere Bilder erinnern an seine Manier, sind aber doch nur als Schulwerke zu betrachten: vier Halbfiguren von den Heiligen Thomas, Jacobus, Thaddäus und Bartholomäus (Nr. 50 u. 51), ein Altarbild mit der Madonna, Petrus, Paulus, Juliana und Justus (Nr. 110), die Heiligen Johannes d. T. und Paulus (Nr. 114 u. 115), die Verlobung der hl. Katharina (Nr. 49). — Auch die kleine Verkündigung im Vorraume der Sala della Balia im Palazzo publico gehören in diese Reihe. Die Bruchstücke von Fresken, welche in den drei Capellen der Domsacristei aus der Tünche hervorschauen, glaubt man beim ersten Anblicke als Arbeiten Pietro's zu erkennen. Wiederholte Besichtigung lässt die Hand eines Schülers vermuthen.

[10]) Im »Kunstfreund« 1885, S. 337 ff. Siehe hier auch die Aufzählung der Abbildungen.

dition nennt bis heutzutage Giotto als Verfertiger des herrlichen Werkes. Crowe und Cavalcaselle dachten an den berühmten Miniator Oderisio da Gubbio. Von beiden Künstlern kann nicht die Rede sein. Die Art des Lorenzetti ist auf das Unverkennbarste ausgesprochen, so deutlich wie die seines Zeitgenossen Lippo Memmi in den Chorbüchern der Collegiatkirche von S. Gimignano. Dieses Missale aber lässt es uns ferner als sehr wahrscheinlich erscheinen, dass es eben jener Cardinal Stefaneschi gewesen ist, der Pietro auch andere Aufträge für die Ausschmückung von S. Pietro gegeben hat. Sieht man sich nach sonstigen Spuren von des Künstlers Wirksamkeit in Rom um, so findet man in dem christlichen Museum des Vatikans im dritten Schranke acht kleine Tafeln mit Scenen aus der Legende eines unbekannten Heiligen — Bildchen, welche schon die Geschichtschreiber der italienischen Malerei berücksichtigt haben, und das kleine Madonnenbild in S. Lucia, welches gleichfalls öfters die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat [11]). Damit ist aber auch Alles genannt, was uns bis jetzt nachweisbar von Werken Pietro's erhalten ist. Gerade die umfangreicheren Arbeiten, die von Vasari besonders gerühmt werden, scheinen unwiederbringlich verloren zu sein: so die Fresken am Hospital von Siena, die Bilder in S. Fiora e Lucilla zu Arezzo, unter denen die Bekehrung des ungläubigen Thomas hervorgehoben wird, und jene zwölf Darstellungen aus dem Leben der Maria im Chor der Pieve zu Arezzo. Aus öfters wiederkehrenden sienesischen Bildern vermögen wir uns wenigstens eine Idee noch von einer der letzteren, der Himmelfahrt der Maria, zu machen, die, wie es scheint, geradezu eine typische vorbildliche Bedeutung für die sienesische Kunst bis zum 16. Jahrhundert gehabt hat. Unten die Apostel, klagend das Grab der Jungfrau umstehend, oben die von jubilirenden, musicirenden und tanzenden Engeln gen Himmel geleitete Madonna, die von dem Heiland und den Propheten empfangen wird. Mit grosser Kühnheit scheint hier nach Vasari's Bericht derselbe Pietro, der in Rom Miniaturen von unvergleichlicher Zierlichkeit ausgeführt hat, in colossalen Verhältnissen gearbeitet zu haben: die Apostel sollen vier Ellen hoch gewesen sein! Dürfen wir darin nicht wieder eine bezeichnende Aeusserung des nach dem Grossen, Erhabenen strebenden Geistes Pietro's sehen? So können denn selbst die flüchtigen Bemerkungen Vasari's über verlorene Werke nur in der Auffassung bestärken, die aus den erhaltenen von dem Genius des Lorenzetti erlangt wird. Ein ausgesprochener Sinn für das Schlichte, Würdige, eine tiefe, kraftvolle, im Ausdruck gehaltene Empfindung, eine vornehm und ernst anmuthige Formenauffassung — darin liegt seine Grösse, darin übertrifft er nicht bloss seine Heimathsgenossen, sondern abgesehen von dem Einen, Giotto, alle seine Zeitgenossen in Italien.

Ein Künstler wie dieser konnte nicht ohne grossen Einfluss bleiben. Wir brauchen uns nicht lange umzusehen, wollen wir denjenigen unter seinen Schülern bezeichnen, der ihm an Bedeutung zunächst steht. Es ist sein Bruder Ambrogio Lorenzetti. Dass derselbe jünger gewesen ist als er, kann

[11]) Der »Christus vor Herodes« im christlichen Museum des Vatican ist eine Schularbeit.

so wenig zweifelhaft sein, als dass er in seinem Bruder zugleich seinen Lehrer gefunden hat. Erfasst man es erst einmal deutlich, dass Ambrogio in allem Wesentlichen beeinflusst von Pietro ist, so erscheint die Bedeutung und Grösse des letzteren nur in um so hellerem Lichte. Auch Ambrogio ist von der Natur reich begabt gewesen, von Hause aus seinem Bruder auch dem Wesen nach verwandt, aber die grossen Eigenschaften des Bruders scheinen bei ihm sich in etwas abgeschwächter Weise wiederzufinden. Er geht, was Beobachtung der Natur, was Freiheit der Gestaltung betrifft, einen Schritt weiter als Pietro, aber seine Werke zeigen doch zugleich eine leise Veräusserlichung jener seelischen Kraft, die in Pietro's Schöpfungen athmet. Weniger feurig, weniger eindringend blicken die Augen, weniger energisch und geschlossen erscheinen die Gesichtszüge. In den Köpfen macht sich mehr Zartheit, eine weichere Empfindung geltend. Lieblicher, ja schöner mögen dieselben sein, aber zugleich sind sie leerer im Ausdruck. Auf den ersten Anblick bestechend, vermögen doch die Bilder Ambrogio's auf die Dauer nicht in gleicher Weise zu fesseln und zu erheben, wie die seines strengeren, ernsten Bruders.

So bestimmt der Unterschied beider Individualitäten in Ausdruck und Gestaltung, wie in der Formengebung sich äussert, so schwer lässt er sich doch in Worte fassen. Es gilt hier, wo es sich um so grosse Verwandtschaft zweier Künstler im Formenideale handelt, auf das feinste eben die Formen nachzuempfinden. Wenngleich für Jeden, dem dieser Sinn abgeht, es doch wenig bedeuten wird, wenn man die Verschiedenheiten in Worten zu formuliren sucht, so sollen doch wenigstens ganz allgemein einige Merkmale hervorgehoben werden. Die Augen nicht in Ambrogio's Figuren haben, wie erwähnt, den intensiven dunklen Blick, nicht das etwas angeschwollene Unterlid, nicht die drückende wulstige Lage über den äusseren Winkeln, wie die auf Pietro's Bildern, sie blicken gerne nach unten oder mit unbestimmtem verlorenem Ausdruck in die Ferne. Die Nase ist schärfer gezeichnet, gerader und spitzer. Der Mund ist weniger voll und nicht so sehr geschwellt, auch sind die Mundwinkel weniger stark heruntergezogen. Im Profil tritt namentlich auf den späteren Bildern die Oberlippe spitz hervor. Das Kinn ist kräftiger vorgebaut. Hals, Brust und Schultern zeigen dieselbe Fülle, wie bei Pietro. Die Hände sind kürzer, knochiger, organischer, nicht so gespreizt bewegt. Das Ohr ist auffallend gross, oben rund, nach unten spitz zulaufend. Dabei ist dann aber zu bemerken, dass die früheren Werke Ambrogio's in jeder Beziehung denen Pietro's noch näher stehen, und dass erst in der späteren Zeit die Eigenthümlichkeiten sich so aussprechen, wie es eben angedeutet worden ist. Diese späteren Arbeiten zeigen auch durchweg eine Verkürzung der Gesichtstheile, eine besondere Vorliebe für die Profilstellung, eine scharfe, spitzige Zeichnung. Eigenthümlich bleibt Ambrogio durch sein ganzes Leben der Geschmack an etwas geneigter oder gesenkter Kopfhaltung, worin sich das Bestreben, anmuthig und zierlich zu sein, documentirt. Auch ihm geht die Fähigkeit, dramatisch kraftvoll zu sein, ab. Mit einem hohen Schönheitsgefühl begabt, weiss er den Beschauer durch eine weiche Fülle der Gestalten, eine feine Grazie der Bewegung, durch wohllautenden, einfachen Fluss der Gewandung, daneben aber

auch, wie namentlich in den Fresken des Palazzo publico, durch eine schlichte und sichere Porträtkunst und durch eine treffliche, mit grauen Tönen hervorgebrachte, weiche Modellirung des Fleisches zu entzücken. Ein offenes Auge für die Wirklichkeit spricht besonders aus seinen Madonnenbildern, welche das innige Verhältniss zwischen Mutter und Kind in mannigfachen und ungewohnt natürlichen Motiven verbildlicht zeigen. Werke, wie die ihr Kind säugende Mutter in einer Nebencapelle von S. Francesco, wie die von ihrem Sohne umhalste Madonna in der Akademie, scheinen geradezu einen Raphaelischen Geist zu athmen. Darin sehen wir die glücklichste Weiterbildung der Gruppen Pietro's.

Näher auf die Werke Ambrogio's einzugehen, erscheint nicht angebracht, da dieselben wiederholt schon eingehend besprochen und beschrieben worden sind und zu der zuletzt von Herrn Murray und mir in Burckhardt's Cicerone aufgestellten Reihe von Arbeiten des Meisters nichts Neues beigebracht werden könnte.

So bleibt uns zum Schlusse dieser Betrachtung nur das Eine noch übrig, einen Blick auf zwei grössere Freskencyclen zu werfen, die mit den Lorenzetti's in Zusammenhang gesetzt worden sind und zum Theil noch gesetzt werden, jene bereits erwähnten Wandmalereien im Camposanto zu Pisa und die Darstellungen der Passion Christi im linken Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Der Meister vom »Triumphe des Todes« in Pisa.

Vasari hatte nur ein einziges Fresco in Pisa, das »Leben der Eremiten«, dem Pietro zugeschrieben. Sobald die stilistische Uebereinstimmung dieses Bildes mit dem »Triumph des Todes«, dem »Jüngsten Gericht« und der »Hölle« erkannt wurde, ward man vor die Entscheidung gestellt, entweder dem Orcagna, welchen Vasari als den Verfertiger jener drei Gemälde nennt, auch das Leben der Eremiten zuzuschreiben oder Pietro Lorenzetti als den Urheber aller Bilder zu betrachten. Crowe und Cavalcaselle neigten zu der letzteren Ansicht. Dagegen brachte Milanesi den Namen Bernardo Daddi in Vorschlag, auf Grund einer Notiz des Anonymus Magliabechianus, welche besagt, ein Bernardo habe die Hölle im Camposanto gemalt. Dobbert hinwiederum hat von Neuem die Fresken in Beziehung zu den Brüdern Orcagna gebracht, indem er in Composition und in Einzelheiten Elemente nachwies, die mit den Fresken Orcagna's in S. Maria Novella und mehr noch mit den nur aus Beschreibungen uns bekannten Bildern in S. Croce nahe Verwandtschaft zeigen [12]).

So verschiedenartigen Ansichten gegenübergestellt, sehen wir uns darauf angewiesen, von Neuem die Pisaner Fresken auf ihren Stil zu prüfen, ohne uns durch die zweifelhaften Angaben Vasari's beirren zu lassen. Da wird sich denn als erstes unzweifelhaftes Resultat herausstellen, dass wenigstens der Entwurf, die Zeichnung aller vier Fresken von einem Meister herrührt. Wohl

[12]) Vergl. Vasari, Ausgabe Milanesi I. 469 ff. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, ital. Ausg. III. 156 ff., deutsche Ausg. II. 20 ff. — Dobbert in Dohme's Kunst und Künstler, III. Bd. Orcagna.

liesse sich ein Zweifel daran aussprechen, ob auch die Ausführung durchweg einer Hand anvertraut gewesen ist, da einzelne Theile des Jüngsten Gerichtes (so die hinterste Reihe der Seligen links), wie die Figuren im »Leben der Eremiten« derber und gröber behandelt erscheinen, auch das Incarnat hier etwas abweichend in ausgesprochen kupfernem Roth gehalten ist, aber die Typen, die einzelnen Formen, wie namentlich die charakteristischen Hände und Ohren, die Gewandung, die Farbe und die Technik stimmen so durchaus überein, dass wir nur eine gestaltende Künstlerkraft hier gewahren können. Und zwar eine ganz bedeutende! Nur eine bis zu den heftigsten Ausbrüchen erregbare, leidenschaftliche Seele, welche die höchste Ekstase wie die wildeste Verzweiflung kennt, nur eine Natur von ungestümer Energie und wuchtiger Willenskraft vermochte Werke wie diese zu schaffen. Mancher schon mag angesichts derselben für sich den Namen »Michelangelo« ausgesprochen haben. Einem solchen heftigen Empfinden aber entsprach die Kühnheit der Hand. In weich verschmelzender Modellirung der Töne, in leuchtender harmonischer Farbenharmonie liess sich diese innerlich erschaute Gestaltenwelt nicht auf die Wände bannen: in breiter Derbheit, wie sie sonst in der ganzen italienischen Kunst des Trecento nicht wieder begegnet, in scharf begrenzenden, dunklen Umrissen sind die Figuren, die einzelnen Formen sicher und unverrückbar hingestellt. Auf den eigenthümlich ausgeprägt rosa Fleischton sind keck die weissen Lichter aufgesetzt. Die Farbenscala besteht aus meist kühlen Tönen. Die Körperformen, besonders Hals und Nacken sind voll, fleischigmusculös, die Köpfe wie aus Stein gehauen mit den scharf in den Contouren der Brauen und der Lider begrenzten Augen, den breitrückigen Nasen, dem fest geschlossenen Mund und dem energischen, starkknochigen Kinn. Die Männer Bilder der Kraft, gewaltsam in Ausdruck und Bewegung, die Frauen üppig und bei aller Schwerfälligkeit doch von wilder Grazie, mit starkem, kurzgelockt in den Nacken fallenden oder in dicke Zöpfe gebundenen Haar. Auch in Einzelheiten, wie in den kurzen Händen mit den spitzig zusammenlaufenden knochenlosen Fingern und in den wie aus zwei gleichgrossen, volutenartigen Rundungen zusammengesetzten, eigenthümlichen Ohren sind für den Stil des Meisters charakteristische Merkmale zu sehen. Die Gewandung besteht aus schweren, in kräftigen, zumeist langgezogenen Falten fallenden Stoffen. Die Landschaft zeigt schroffe Felsenbildung, mannigfaltige, vereinzelt stehende hochstämmige Bäume und (auf dem Triumph des Todes) allerlei von sicherer Naturbeobachtung zeugende Thiere. Die stilistischen Eigenthümlichkeiten dieser Werke sind demnach so ausgeprägt und stechen derartig in's Auge, dass es doch nicht schwer fallen kann, die Frage zu entscheiden, ob Meister, wie die Orcagna oder Pietro Lorenzetti, von denen wir beglaubigte Arbeiten haben, ihre Urheber sind. Da muss es denn mit voller Bestimmtheit ausgesprochen werden, dass diese Vermuthung durchaus abzuweisen ist. Der Meister vom Triumph des Todes, wie man ihn kurz nennen darf, unterscheidet sich seinem Temperamente, seiner Formen- und Ideenwelt und seiner Technik nach ganz wesentlich von Andrea Orcagna wie von Pietro Lorenzetti. Der Versuch, ihn mit dem einen oder dem anderen zu identificiren, muss ein für alle Male aufgegeben

werden. Wenn die Stilkritik aber mit solcher positiven Bestimmtheit sich äussert, wie kommt es, wird man fragen, dass man so lange zweifelhaft bleiben konnte? Nun, einmal, weil der Einfluss der Tradition, welche hier auf Vasari zurückgeht, die freie Urtheilskraft lähmt, und dann, weil in diesen Bildern Elemente sind, die zu Gunsten eben dieser Tradition gedeutet werden können. Wird der Betrachter der Fresken nämlich einerseits durch das in denselben herrschende dramatische Leben und durch Eigenthümlichkeiten der Composition namentlich in dem Jüngsten Gericht und in der Hölle an die florentinische Kunstweise erinnert, so gewahrt er andererseits in den Typen eine zwar sehr allgemeine, aber doch unverkennbare Verwandtschaft mit den Formidealen der sienesischen Kunst und zwar besonders der Lorenzetti. Es sind also Beziehungen zu der Kunst der beiden grossen toscanischen Kunstcentren des Trecento vorhanden, ohne dass es sich sagen liesse, ob dieser Meister ein Florentiner oder ein Sienese gewesen ist. Hier liegt die Schwierigkeit, hier die Ursache der Verwirrung! Vergebens sehen wir uns nach einem Meister aus der Schule Giotto's, vergebens nach einem Nachfolger oder Zeitgenossen Simone Martini's oder der Lorenzetti in Florenz und in Siena um, der dem Meister vom Triumph des Todes sich vergleichen liesse.

Oder sollte doch Milanesi in Bernardo Daddi den Florentiner gefunden haben, der in derartig organischer Weise sein florentinisches Wesen mit sienesischen Elementen verquickt hätte? Prüfen wir in aller Kürze auch diese Behauptung!

Die einzige Thatsache von Bedeutung, auf welche sich dieselbe stützen kann, ist die Angabe in dem Manuscript der Magliabechiana: ein Schüler Giotto's, Bernardo, habe den »Inferno« im Camposanto zu Pisa gemalt. Diese Notiz scheint, unabhängig von Vasari, auf eine Quelle zurückzugehen, deren Alter anzugeben nicht mit voller Bestimmtheit möglich ist. Milanesi deducirt nun folgendermaassen: die Tradition berichtete, dass im Camposanto ein Andrea und ein Bernardo thätig gewesen waren. Vasari, der noch nicht wie wir aus Urkunden wusste, dass jener Andrea ein anderer Künstler als Orcagna gewesen ist, und der in dem Wahne lebte, der Bruder Orcagna's habe Bernardo, nicht, wie es der Wahrheit entspricht, Lionardo geheissen, Vasari deutete diese beiden Vornamen auf Andrea Orcagna und seinen Bruder. Diese willkürliche Ansicht muss jetzt der anderen gesicherten Platz machen, dass ein Bernardo der Verfertiger der Fresken ist. Aus Urkunden kennen wir aber nur e i n e n florentinischen Maler im Trecento, der den Vornamen Bernardo hatte: den Bernardo Daddi. Folglich ist zu sagen, dass Bernardo Daddi der in Pisa thätige Künstler war.

Zugegeben nun selbst, was doch nicht mit absoluter Sicherheit zu behaupten ist, dass jene Notiz des Anonymus Magliabechianus den Werth eines urkundlichen Documentes hat, dass also wirklich ein Bernardo die Hölle gemalt hat, so bleibt die Identificirung desselben mit Bernardo Daddi doch eine sehr gewagte. Wer möchte behaupten, dass desswegen, weil wir bisher aus Urkunden nur von e i n e m Florentiner Maler Bernardo im Trecento wissen, es auch nur einen gegeben hat?!

Und entsprechen denn die uns bekannten Werke des Daddi den Fresken des Camposanto? Die Beantwortung dieser Frage hat grosse Schwierigkeit. Erhalten sind die Fresken aus dem Leben der Heiligen Laurentius und Stephanus in der Capella Berardi in S. Croce, welche Vasari dem Daddi zuschreibt, erhalten ist das Madonnenbild, welches nach urkundlichen Angaben von Daddi für Orsanmichele 1346 gemalt wurde, erhalten sind ferner mehrere Tafelbilder mit der Bezeichnung: »Bernardus de Florentia pinxit«.

Wie verhält es sich nun zunächst mit diesen Werken, weisen sie alle auf einen Urheber hin? Ganz sicher nicht. Die zwei kleinen Tafelbilder: die Madonna in der Akademie zu Florenz (bez. »Nomine Bernardus de Florentia pinxit op. Anno dñi 1332«), die Madonna in Ognissanti (bez. »Bernardus de Florentia me pinxit 1328«), lehren einen hervorragenden Künstler kennen, der stark unter sienesischem Einfluss steht, in Feinheit der Ausführung und in Farbengeschmack mit den ersten Malern Sienas rivalisirt, dabei aber in der Zeichnung der Typen seine florentinische Abkunft doch nicht ganz verleugnet. Seine Werke gehören zu den liebenswürdigsten, farbigsten Schöpfungen des Trecento. Es konnten ihm bisher noch folgende Gemälde mit Sicherheit zuerkannt werden: eine Kreuzigung, die früher in S. Giorgio a Ruballa sich befand und jetzt in England sein soll (bez. »Anno domini 1348 Bernardus pinxit me quem Florentia finxit«), zwei kleine Madonnen in der Akademie von Siena (Nr. 41 bez. »Anno domini 1336« und Nr. 42) und eine Krönung der Maria in Berlin (Nr. 1064) [13]). Ich möchte noch hinzufügen eine irrthümlicher Weise dem Giotto zugeschriebene Krönung der Maria in der Galerie zu Turin (Nr. 91). In allen diesen Bildern macht sich, wie erwähnt, ein Gemisch von florentinischen und sienesischen Eigenthümlichkeiten geltend, doch derart, dass das sienesische Element überwiegt. Bernardo ist demnach ein Meister, welcher in der That wenigstens in dieser Beziehung dem Meister vom Triumph des Todes sich vergleichen lässt. Man könnte sogar in manchen Einzelheiten, in manchen Typen eine directe Verwandtschaft erkennen, wäre es auf der anderen Seite nicht ganz undenkbar, dass dieser anmuthige, lyrisch empfindende Feinmaler der Verfertiger von jenen fast rohen, gewaltsamen Gebilden in Pisa sein sollte. Diese Annahme bleibt denn doch ausgeschlossen. Von diesem Bernardus können aber ebensowenig die rohen, ungeschickten, farblosen Fresken der Capella Berardi gemalt sein, welche recht mittelmässige Leistungen eines untergeordneten Giottisten sind. Crowe und Cavalcaselle haben im Gegensatze zu Milanesi mit ihrer Beurtheilung derselben durchaus Recht. Ist Vasari's Angabe wahr, so sind Bernardo Daddi und Bernardus de Florentia zwei ganz verschiedene Maler. Aber ist denn Vasari Glauben zu schenken?

Nicht ganz mit Erfolg befragen wir, um Aufklärung über diesen dunklen Punkt zu gewinnen, das Madonnenbild in Orsanmichele. Hier werden die Räthsel noch um eines vermehrt. Was sich aus Milanesi's Forschungen Bestimmtes ergibt, ist dieses: im Jahre 1292 schon befand sich das Tafelbild

---

[13]) Eine Wiederholung des Mittelbildes, vielleicht vom Meister selbst, nach Julius Meyer in der Galerie zu Altenburg.

einer Madonna in Orsanmichele. Ob dasselbe bei einem Brande 1304 zu Grunde ging und durch ein neues ersetzt wurde, ist zweifelhaft. Zweifelhaft ist auch, ob dieses älteste Bild (oder das vielleicht an seine Stelle gesetzte) das von Vasari dem Ugolino von Siena zugeschriebene gewesen ist. 1346 und 1347 erhält Bernardo Daddi Zahlungen für die »neue« Tafel der Madonna. Hier hätten wir also, wie Milanesi anscheinend richtig vermuthet, ein beglaubigtes Werk des Daddi vor uns. Was bei der Betrachtung desselben auffällt, ist zunächst die Composition, die lebhaft an jene ältere Gattung von Madonnendarstellungen erinnert, wie sie Cimabue und die älteren Sienesen liebten, die dann aber seit Giotto in der florentinischen Kunst ganz verschwinden: die Madonna mit dem Kinde, das hier lebhaft bewegt die Mutter am Mantel fasst, majestätisch auf einem hohen Throne sitzend, zu den Seiten desselben hinter einander in symmetrischer Weise aufgebaut je vier Engel, in fast durchweg gleicher Bewegung des Kopfes. Die runden Kopfformen derselben, die Gesichtszüge, die zierlich gemusterten Stoffe des Thronteppichs und des Gewandes Christi lassen sienesischen Einfluss deutlich erkennen. Dagegen weist das Gesicht der Maria, sowie die Fleischbehandlung deutlich auf einen Meister aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts und zwar, wie ich mit Crowe und Cavalcaselle behaupten möchte, auf Lorenzo Monaco hin. Offenbar handelt es sich um eine Uebermalung eines alten Bildes, das sienesische Elemente jetzt noch errathen lässt. Die einfachste Erklärung dürfte diese sein: Bernardo Daddi wird den Auftrag erhalten haben, das ältere Madonnenbild, das, vielleicht von Ugolino gefertigt, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammte, getreu zu copiren. Lorenzo Monaco aber hat dieses Bild Daddi's restaurirt und übermalt. Nur mit grosser Vorsicht also dürfen Rückschlüsse daraus auf Daddi gemacht werden. Darf ich dennoch eine Vermuthung aussprechen, so ist es diese: es dürfte manches, sowohl in den Typen als in den fein ornamentirten Stoffen, es möglich, ja wahrscheinlich erscheinen lassen, dass der Meister dieser Madonna, Bernardo Daddi, derselbe ist wie jener Bernardus de Florentia. Und weiter: Vasari dürfte sich doch wohl geirrt haben, wenn er dem Daddi die Fresken der Capella Berardi zuschrieb.

Aus dieser etwas mühevollen Untersuchung, welche uns Milanesi's Behauptung auferlegt hat, geht aber nun für unsere Frage nach dem Urheber der Camposantofresken hervor, dass trotz einiger eigenthümlicher Beziehungen, die in der ähnlichen Mischung sienesischer und florentinischer Elemente ihre Erklärung finden, Bernardo Daddi nicht mit dem Meister vom Triumph des Todes identificirt werden kann.

Also weder Andrea Orcagna, noch Pietro Lorenzetti, noch Bernardo Daddi! Es bleibt uns nur noch ein Weg übrig, zu einer näheren Bestimmung des Künstlers zu gelangen. Wir betreten ihn, indem wir uns nach Werken umsehen, die ausser den vier grossen Fresken dem Maler mit Bestimmtheit zuertheilt werden können, und nach solchen, in denen ein verwandtes stilistisches Gefühl sich äussert.

Da treffen wir denn gleich in ebendemselben Camposanto in nächster Nähe an der Ostwand drei Fresken, welche eine so schlagende Uebereinstimmung

stimmung mit jenen aufweisen, dass es nur überraschen muss, dass diese Uebereinstimmung bisher nicht erkannt worden ist. Es sind die Darstellungen der Auferstehung Christi, seiner Erscheinung vor den zwölf Jüngern und seiner Himmelfahrt. Ein später eingebautes Grabdenkmal hat einen Theil der »Auferstehung« und die linke Hälfte der »Erscheinung« zerstört. Wollte man diese Fresken besprechen, so würden nur alle die oben angeführten Eigenthümlichkeiten in Zeichnung, Farbe und Technik wieder anzugeben sein — so durchaus entspricht der Stil dem Stil des Meisters vom Triumph des Todes. Es bedarf daher keiner weiteren Ausführungen. Wohl aber muss betont werden, dass in dem Augenblicke, in welchem man die Zusammengehörigkeit dieser Bilder mit jenen vier anderen erkennt, ein vierter Meister, auf das Recht der Tradition sich stützend, die Ehre, den Triumph des Todes erfunden zu haben, in Anspruch nimmt: Buonamico Buffalmacco. Freilich ist es auch hier wieder Vasari, der die Tradition geschaffen hat, aber wir wissen diesmal, auf wessen Angaben er fusst: auf denen Ghiberti's, welcher in seinen Commentarii sagt: »Er (Buffalmacco) führte in Pisa sehr viele Arbeiten aus. Er malte im Camposanto in Pisa sehr viele Geschichten. Er malte in S. Paolo a Ripa d'Arno Geschichten aus dem Alten Testament und viele Geschichten von Jungfrauen.« Vasari präcisirt nun diese Angaben dahin, dass er von Buffalmacco die Geschichten von der Schöpfung der Welt, vom Tode des Abel, von der Arche Noah's und der Sündfluth, die Kreuzigung Christi, die Auferstehung und die Erscheinung vor den Jüngern malen lässt. Was jene Darstellungen aus dem Alten Testament anbetrifft, so wissen wir jetzt, dass sie von einem Pietro di Puccio gefertigt wurden. Die Kreuzigung unterscheidet sich stilistisch sehr wesentlich von den Gemälden des Meisters vom Triumphe des Todes und scheint, ungleich schwächer und kraftloser in der Empfindung, von einem wenig hervorragenden Nachahmer der grossen Sienesen gemalt zu sein. Vasari hat also Arbeiten dreier sehr verschiedener Meister dem Buffalmacco zugeschrieben, was uns sehr bedenklich machen muss, ein grösseres Gewicht auf seine Behauptung zu legen. Beglaubigte Werke Buffalmacco's sind nicht erhalten. So bleiben wir im Ungewissen. Aber man wird zugestehen müssen, dass wenigstens die Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen bleibt, der Meister vom Triumph des Todes sei Buffalmacco. Ghiberti's Angaben haben ein grosses Gewicht, und wenn er sagt, Buonamico habe sehr viele Geschichten im Camposanto gemalt — wo sollten wir denn dieselben suchen? In Berücksichtigung zu ziehen also ist diese Vermuthung, aber es handelt sich dabei eben nur um eine Möglichkeit, um nichts Anderes!

Ausser den erwähnten Fresken scheint nun aber noch ein kleines Bild in der Pisaner Akademie die Hand des Meisters zu verrathen. Es hängt im zweiten Zimmer und stellt auf Goldgrunde die Kreuzigung und darunter die Verkündigung dar. Hier macht sich dieselbe leidenschaftliche Empfindung, dieselbe breite Behandlung, die gleiche branstig rothe durch weisse Lichter gehöhte Fleischfarbe, dieselbe Zeichnung in Typen und Gestalten bemerkbar.

Damit sind aber auch alle mir bekannten Werke des Malers angeführt, und es bleibt nur übrig, sich nach Bildern umzusehen, die jenen wesentlich

verwandt sind. Wir finden sie weder in Florenz noch in Siena, sondern allein in Pisa, und zwar sind es die Werke des Francesco Traini, welche die nächste Beziehung aufweisen. Von diesem Meister, der schon 1341 und 1344 als Maler angeführt wird und irrthümlicher Weise von Vasari zum Schüler Orcagna's gemacht wurde, sind wie bekannt zwei Gemälde erhalten: das eine »die Glorie des hl. Thomas von Aquino« in S. Catharina, das andere, der Verherrlichung des hl. Dominicus gewidmet, zum Theil in der Akademie, zum Theil in dem Seminar. Beide sprechen in ganz unverkennbarer Weise dafür, dass Traini den seinen Stil bestimmenden Einfluss von den Lorenzetti erfahren hat. Auch bei ihm aber macht sich in ganz ähnlicher Weise wie bei dem Meister vom Camposanto eine eigenthümliche Mischung von florentinischen und sienesischen Elementen geltend. Die Köpfe seiner Figuren zeigen grosse Aehnlichkeit mit denen auf den Fresken des Camposanto, nur tritt bei ihnen eine grössere Zierlichkeit und Schlankheit der Verhältnisse (auffallend besonders in den mageren Händen mit den dünnen spitzen Fingern) hervor. Auch die Ausführung ist feiner, sorgsamer. Glücklicher Weise ist, wie mir scheint, auch ein Wandgemälde von seiner Hand noch vorhanden, das einen besseren Vergleich mit unseren Fresken ermöglicht. Es ist die »Maria in der Herrlichkeit«, welche über der Eingangsthür des Friedhofes unmittelbar neben dem »Eremitenleben« sich befindet. Das Bild, welches Maria in einer von Engeln gehaltenen Mandorla zeigt, wurde von Vasari unter grossen Lobeserhebungen als Werk des Simone Martini besprochen [14]). Crowe und Cavalcaselle betonten mit Recht, dass dies ein Irrthum sei, wenn es auch sienesisch sein dürfte. Ein eingehendes Studium des »hl. Thomas« und des »hl. Dominicus« ergibt mit Evidenz, dass Francesco Traini der Verfertiger gewesen ist. Obgleich durchaus andersartig in dem lichten Incarnat, in der detaillirten, feinen Zeichnung und in den spitzeren Formen, finden wir doch in der Himmelfahrt der Maria eine den benachbarten Fresken entsprechende Technik, die gleichen rothen Umrisse, die Vorliebe für gewisse Gewandfarben, wie kirschroth und grün. Das lässt es als höchst wahrscheinlich erscheinen, dass Traini, wenn er auch der Begabung und dem Wesen nach sich sehr und zwar nicht zu seinem Vortheile vom Meister vom Triumph des Todes unterscheidet, doch einer bestimmten gleichen Richtung angehört, wie jener, einer Richtung, die sichtbarlich eine gewisse locale Färbung hat. Da dieselbe nur an Kunstwerken zu Pisa bemerkt wird, darf sie wohl als eine pisanische bezeichnet werden. Wie Pisa selbst zwischen Siena und Florenz liegt, so auch dieser Kunststil zwischen dem sienesischen und florentinischen. Hat man denselben bisher in zumeist sehr untergeordneten Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gefunden, so dürfte er nunmehr auf Grund der vorangegangenen Betrachtungen auch in hervorragenden früheren Werken erkannt, in Francesco Traini und in dem Meister vom Triumph des Todes seine bedeutendsten Vertreter gesehen werden.

So lange also keine Beweise dafür beigebracht werden können, dass Buffalmacco die Fresken im Camposanto geschaffen hat, kann als Resultat

---

[14]) Die drei Engel rechts oben sind ganz übermalt.

dieser Untersuchung folgender Satz aufgestellt werden: Der Meister, welcher die Auferstehung Christi, die Erscheinung Christi vor den zwölf Jüngern, die Himmelfahrt Christi, den Triumph des Todes, das Jüngste Gericht, die Hölle und das Leben der Eremiten im Camposanto, sowie die kleine Kreuzigung in der Akademie gemalt hat, ist ein Pisaner Meister, der als Zeitgenosse des Francesco Traini um die Mitte des 14. Jahrhunderts in seiner Vaterstadt thätig gewesen ist.

Wer aber, auf die sonstigen Pisaner Arbeiten seine Ansicht stützend, Zweifel an der Kunstbegabung der Pisaner im Trecento dieser Annahme entgegensetzen möchte, der könnte wohl mit Recht auf die Erscheinung des Niccolò Pisano im 13. Jahrhundert verwiesen werden. Ja, man könnte durch einen solchen Einwand gerade darauf geführt werden, die merkwürdige Verwandtschaft in dem künstlerischen Wesen beider Meister zu betonen, in der derben Kraft, der leidenschaftlichen Gewaltsamkeit und dem Arbeiten ins Grosse und Breite, Eigenthümlichkeiten des pisanischen Wesens zu sehen. Wer darauf hin die ältere Kunst in der Blüthezeit der Stadt: die Bauten, die Crucifixe, die Fresken in S. Piero in Grado prüfte, würde manchen Beleg dafür finden.

Die Darstellungen der Passion Christi in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Eine durchaus irrthümliche Anschauung von der künstlerischen Eigenart Pietro Lorenzetti's musste, wie nachgewiesen worden ist, aus der Ansicht entstehen, die Fresken im Camposanto seien Werke desselben. Die immer wiederholte Formel der Charakterisirung: »dramatische Gestaltungskraft«, »leidenschaftliche Bewegtheit des Empfindens«, eine Formel, die in keiner Weise auf Pietro anzuwenden ist, hat aber eine scheinbare Rechtfertigung noch durch eine zweite Reihe von Wandgemälden erhalten, die gleichfalls mit Unrecht und zwar zuerst von Crowe und Cavalcaselle für eine Schöpfung des Malers angesehen wurde: die Passion Christi im linken Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Schon die Thatsache, dass Vasari die unzweifelhaft von einer und derselben Hand gemalten Bilder drei verschiedenen Künstlern: dem Puccio Capanna (die Passion), dem Pietro Cavallini (die Kreuzigung) und dem Giotto (die Stigmatisation des hl. Franz) zuschreibt, weist darauf hin, dass er damit nur ganz vage, in keiner Weise zu begründende Vermuthungen ausgesprochen hat.

Ueber die Entstehungszeit und den Stifter wissen wir nichts, da Vasari's Angabe, das Wappen sei das des Walther, Herzogs von Athen, ganz hypothetisch ist. In zwölf Scenen ist das Leiden Christi von seinem Einzug in Jerusalem an bis zu seiner Grablegung dargestellt. Ausserdem finden sich: die Stigmatisation, eine Madonna zwischen Franz und Johannes, das Bildniss des Stifters, eines bartlosen Bürgers von etwa 40 Jahren, neben einem kleinen Crucifixus und die Brustbilder von vier Heiligen. Auch das in der anschliessenden Capelle befindliche Tafelbild, welches die Madonna zwischen Franz und Johannes d. T. zeigt, rührt von demselben Meister her.

Dass man durch den Anblick dieser Fresken auf das Lebhafteste an die Lorenzetti und zwar speciell an Pietro erinnert wird, darüber kann kein Zweifel sein. Ebensowenig aber darüber, dass man hier nicht den Meister, sondern einen alle Eigenthümlichkeiten desselben in geistloser Weise übertreibenden Nachahmer vor sich hat. Die Typen mit den langen, an der Spitze klobig angeschwollenen Nasen, den vorgebauten beschränkten Stirnen, den bald erschrocken, bald blöde oder böse dreinschauenden Augen, dem kurzen, knochigen Kinn, den in gedrechselten Locken frisirten, zuweilen mähnenhaft massigen Haaren und Bärten wirken wie unangenehme Caricaturen derjenigen Pietro's. Die Extremitäten sind ungeschickt gezeichnet, die Füsse flossenartig breit, alle Bewegungen sind lahm und kraftlos, die Figuren stehen alle derart unsicher auf den Füssen, als müssten sie jeden Augenblick umfallen, die Stellungen sind gesucht und geziert, die Farbe hat etwas Weichliches, Süssliches — kurz, wer diese Wandgemälde dem Pietro gibt, tritt diesem grossen Künstler sehr zu nahe. Deren einfach erhabener Stil ist hier in eine gekünstelte Manier verkehrt worden, die geradezu widerwärtig wirkt. Auch dieser Nachahmer aber zeichnet sich nicht durch dramatisches Leben in seinen Werken aus. Was man dafür nimmt, ist weiter nichts als eine gewisse äusserliche Aufgeregtheit, durch welche wahrhaftes, energisches Empfinden ersetzt und geheuchelt werden soll.

Am ansprechendsten wirkt noch das Tafelbild der Madonna. Wie so oft haben auch hier die Schranken, die durch Tradition und Stoff in den Madonnendarstellungen der künstlerischen Freiheit gesetzt werden, ihren wohlthätigen Einfluss geäussert. Derartige Bilder mit ihren ruhig gehaltenen, typisch ausgebildeten Figuren vermögen den Betrachter wenigstens beim ersten Gewahrwerden oft über die geistige Bedeutung des Schöpfers zu täuschen.

Bei den ausgesprochenen Eigenthümlichkeiten des »Meisters von der Passion Christi in Assisi« kann es nicht schwer fallen, die sonst noch von ihm erhaltenen Werke zu bestimmen. Ich kenne bis jetzt bloss deren zwei. Das eine, ein aus dem Klostergange von S. Francesco in Siena in die Kirche übertragenes Fresco, die »Kreuzigung Christi«, ist zumeist mit den gleichfalls dort erhaltenen Fresken aus der Legende der Franciscaner dem Ambrogio Lorenzetti zugeschrieben worden, erst in der neuesten Ausgabe des »Cicerone« wurde es als Schulwerk bezeichnet. Es weist die charakteristischen Merkmale der Bilder in Assisi auf, nur ist die Manier hier noch nicht so stark ausgebildet, wohl Dank dem bestimmenden Einflusse, den Ambrogio Lorenzetti noch auf Zeichnung und Composition genommen hat. Es ist offenbar früher entstanden als jene. Vielleicht deuten auch die Reste des »Martyriums der fünf Franciscaner in Marocco« auf die ausführende Hand des Künstlers, da der Abstand in künstlerischer Beziehung zwischen diesem Bilde und den »Franciscanern vor dem Sultan«, einem echten Werke Ambrogio's, zu gross ist, als dass man nicht auch hier die Thätigkeit des Schülers, nicht des Lehrers anzunehmen hätte. Mit Sicherheit lässt sich aber ferner ein aus der Berliner Sammlung nach Bonn in das Cabinet für christliche Kunst überwiesenes kleines

Madonnenbild als Werk des Meisters bezeichnen [15]). In kräftigen Farben behandelt, aber etwas glasig in dem grün untermalten, rosa übergangenen Incarnat, das eine hektische Röthe auf den Wangen zeigt, stellt es die von Petrus, Paulus, Agnes, Euphemia (?) und zwei Engeln umgebene thronende Madonna dar. Kein Zweifel, dass weitere Nachforschungen die Zahl der Arbeiten des Meisters der Passion erhöhen werden. Doch liegt daran schliesslich wenig, wenn nur fortan seine Thätigkeit strenge von derjenigen Pietro Lorenzetti's geschieden, die Kluft, welche zwischen der Manier eines Nachahmers und dem Stile eines grossen Meisters, wie Pietro Lorenzetti, liegt, scharf ermessen wird.

---

[15]) Verzeichniss der im Vorrathe der Galerie befindlichen Gemälde etc. Berlin 1886, Nr. 1100. Crowe und Cavalcaselle geben es dem Mino da Pelliciajo.

Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst.

Von **Josef Strzygowski.**

Die altchristliche Kunst bewegt sich in einem Ideenkreise, der es vollständig rechtfertigt, wenn wir in ihr vergeblich nach Monumenten suchen, die profanen Inhaltes wären. Bis auf Constantin; denn sobald das Christenthum an die Oeffentlichkeit trat und die Religion der kaiserlichen Familie wurde, musste auch die bildende Kunst sich verallgemeinern, d. h. aus dem engen Kreise religiöser Symbolik heraustreten und den Forderungen des täglichen Lebens zu genügen suchen. Ein Denkmal dieser ältesten christlichen Profankunst ist uns in dem Kalender zum Jahre 354 erhalten. Derselbe war durch den bekannten Kalligraphen des Papstes Damasus Furius Dionisius Filocalus mit 81 blattgrossen Illustrationen ausgestattet worden, und diese sind uns bis auf fünf erhalten. Sie führen in mehreren, der Gliederung unserer Volkskalender entsprechenden Abtheilungen unter anderem die Personificationen der Hauptstädte, Planetenbilder und einen Cyclus von Monatsdarstellungen vor [1]).

Der Monatscyclus folgt den antik-altchristlichen Typen. Es lag nahe, anderen derartigen Cyclen nachzuforschen und die Frage zu verfolgen, ob sich nicht vielleicht in der Kunst des christlichen Mittelalters Nachwirkungen dieser, wie nachgewiesen werden kann, im 4. Jahrhundert ungemein verbreiteten Typen beobachten lassen. In der vorliegenden Untersuchung soll die Beantwortung dieser Frage für die Kunst des Orients versucht werden.

Mir sind drei Cyclen von Monatsbildern der byzantinischen Kunst bekannt. Sowohl seiner guten Erhaltung, wie seiner Reichhaltigkeit wegen möchte ich an die Spitze ein Evangeliar der Marciana (Cod. gr. DXL) setzen. Dasselbe datirt nach übereinstimmenden Urtheilen aus dem 11. Jahrhundert, wozu der Typus der zum Marcus abgebildeten Taufe Christi durchaus stimmt.

---

[1]) Durch Stiche des 17. und 18. Jahrhunderts sind bis jetzt weiteren Kreisen nur die zuletzt genannten Monatsbilder bekannt, doch auch sie durchaus nicht in dem Maasse, den dieses in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst einzig dastehende Monument verdient. Es freut mich daher, durch das Eingreifen der Centraldirection des kaiserlich deutsch-archäologischen Institutes in den Stand gesetzt worden zu sein, eine Arbeit über diesen Kalender mit photographischer Reproduction sämmtlicher Zeichnungen veröffentlichen zu können.

Die Handschrift beansprucht eine gesonderte Stellung unter denjenigen der gleichen Gattung [2]). Was in ihr als eigenartig auffällt, ist die Bildung der Canones [3]). Das gewöhnliche byzantinische Schema, wie es am reinsten in den Handschriften des 12. Jahrhunderts zur Geltung kommt, bildet die Arcaden in der Art, dass sich auf die Säulen mit pflanzenartig umgebildetem ionischem Capitell meist ein gerader Architrav legt. Darüber erhebt sich bald ein Dreieck (Giebel) oder ein Halbkreis (Lünette), welche die über den Intercolumnien errichteten Rundbogen einschliessen, selbst aber meist als Innengliederung eines über dem Architrav errichteten Rechteckes erscheinen: ein Motiv, das im Verein mit der wuchernden Ornamentik (wechselnde Kreisverschlingungen, ausgefüllt durch das bekannte dreifarbige Blatt), dem Ganzen seinen specifisch orientalischen Charakter gibt. Dieses architektonische Grundschema nun wird öfters belebt durch die Anbringung figürlichen Beiwerkes. Am geläufigsten ist den Miniatoren, den Architrav zu verlängern und stilisirte Blumen oder Thiere an seinen Enden aufstehend anzubringen. Daneben meist als Krönung des Rechteckes, Giebels oder Halbkreises eine Blume und zu beiden Seiten Vögel: Pfauen, Hähne, Perlhühner, Papageien, Störche etc. Bekannt ist das Motiv, wo an Stelle der Blume ein Springbrunnen, der Brunnen des Lebens getreten ist, aus dem Pfauen trinken. Im 10. und 11. Jahrhundert ist diese Ausstattung noch ungemein reicher. Von den Canones eines Pariser Evangeliars (Bibl. nat. fonds gr. Nr. 65) sagt Kondakoff [4]), man sähe dort inmitten von üppigem Grün Greifen, weidende Rosse, ein Kameel mit seinem Führer, einen Elephanten, einen Araber mit seinem Pferde, einen flötenblasenden Hirten und andere Naturscenen. Einen ähnlichen Reichthum der Ausstattung bieten die Canones unseres Evangeliars. Was diesem aber ganz besonders eignet, ist, dass die Figürchen nicht ohne organischen Zusammenhang mit dem architektonischen Schema verbunden sind, sondern dasselbe unterbrechen und theils als Träger, theils als Krönung der Säulen auftreten, eine Combination, die beweist, wie wenig der Miniator den inneren Werth des Schemas erfasst hatte [5]).

Die Handschrift zeigt je zwei Arcaden, abgeschlossen durch geraden Architrav, über dem sich das Rechteck und als Innenschema, den Intercolumnien entsprechend, zwei Lünetten legen. Somit haben wir auf jeder Blattseite drei Säulen und diesen entsprechend sechs Figuren. Zunächst diejenigen auf dem Suggestus, welche als Träger der Säule dienen ohne Rücksicht darauf, ob sie dazu geeignet sind oder nicht: auf dem ersten Blatte zwei Hirten, von welchen der rechts auf einen Fuchs oder Wolf in der Mitte weist, der links

---

[2]) Deren Hauptvertreter das Evangeliar vom Jahre 1128 ist (Urb. gr. 2) bei Agincourt Peint. pl. LIX.

[3]) Der Güte des Cav. Carlo Castellani habe ich photographische Reproductionen der ersten sechs Tafeln zu danken.

[4]) »Gesch. der byzant. Kunst«, Odessa 1876, p. 250. — Vergl. Bordier, Description des peintures etc. p. 103.

[5]) Vergl. Cod. Vindob. Theol. gr. CLIV, wo als Capitell auf Fol. 5 und 6 Hasen und Hühner verwendet sind.

eine Schleuder gegen denselben richtet; auf dem zweiten Blatte zwei Löwen, die ein weidendes Wild beobachten; auf dem dritten zwei Tänzer, die einen Guitarrespieler accompagniren; auf dem vierten zwei auf dem Kopfe stehende Figuren, wozu eine dritte Flöte bläst; auf dem fünften in der Mitte ein Löwe, der ein Häschen zerfleischt, und links davon gelagert ein Kameel, rechts eine Sphinx u. s. w.

Uns interessiren heute vor Allem die auf den ersten vier Blättern zwischen Capitell und Architrav eingeschobenen Darstellungen der Monate (Abbild. 1). Es sind kleine Figürchen in ganzer Gestalt und von der Grösse, wie sie die nebenstehende Phototypie zeigt. Ich habe sie herausgeschnitten und hier zu einem Cyclus vereinigt. Neben ihnen sieht man Beischriften, die von jüngerer Hand erneut sind. Doch kann man beispielsweise beim Januar, März und April noch deutlich aus den vorhandenen Spuren der ursprünglich vertical beigesetzten Bezeichnungen ersehen, dass diese dem jüngeren Schreiber als Grundlage dienten. Danach beginnt der Cyclus mit dem September. Ich habe jedoch diese Reihenfolge auch in der nebenstehenden Abbildung nicht eingehalten, sondern die Monate so geordnet, wie es in den beiden anderen Cyclen der Fall ist, d. h. mit dem März beginnend.

Diese letzteren finden sich in zwei Handschriften derselben Gattung in der Vaticana: dem Octateuch Nr. 746 und dem mit dem Buche Ruth verbundenen Octateuch Nr. 747. Kondakoff (p. 185), resp. Winogradsky [6]) dürften Recht haben, wenn sie den Codex 746 in's 12. Jahrhundert [7]), Codex 747 in's 11. Jahrh. setzen. Cod. 746 zeigt auf Fol. 48b des ersten Bandes (Abbild. 3 der beigegebenen Tafeln), Cod. 747 auf Fol. 27a (Abbild. 2 der Tafeln), die Darstellung des ersten Astronomen, wie sich Kondakoff (p. 189) ausdrückt »des Enoch mit dem Tode, der sich von ihm abwendet, neben dem auf der Erde Gräber dargestellt werden, während am Himmel die zwölf Zeichen des Zodiacus mit Attributen als Brustbilder in spätbyzantinischen Typen hinschreiten«. Der Irrthum Kondakoff's lässt sich daraus erklären, dass diese Brustbilder unbezeichnet sind und ihre Zahl, zwölf, den Schluss sowohl auf die Zeichen des Thierkreises, wie auf die Monate zulässt. Doch genügt ein Blick, um letztere zu erkennen. Ein Zweifel ist unmöglich beim Vergleiche dieser Cyclen mit dem der Marciana, welcher fast vollständige Uebereinstimmung ergibt. In den Octateuchminiaturen sind sie angebracht zur Andeutung der Jahre, welche vergehen, ehe der Thanatos αὐτὸν ἀποστρεφόμενος dem göttlichen Leben des Patriarchen (Gen. V, 21 ff.) ein Ende macht. Da hier Beischriften vollständig fehlen, so würden sich die einzelnen Monate nur nach den gleichen Typen des Marcianus bestimmen lassen. Dieses Vorgehen ist jedoch nicht ohne Schwierigkeiten, zunächst weil die Octateuchfolgen mit dem März, statt wie der Marcianus mit dem September beginnen, dann aber insbesondere weil die Typen bei näherem Zusehen doch nicht vollständig congruiren und Cod. 746 der Vaticana die Ordnung nicht genau einhält.

---

[6]) Rep. der Gesch. für altrussische Kunst. 1868, p. 137 ff.

[7]) Vergl. damit d'Agincourt in der italienischen Ausgabe, Text IV. p. 254.

Aus dieser Verlegenheit hilft uns ein byzantinischer Romanschriftsteller Eustathius, zum Unterschiede von dem bekannten Commentator des Homer, der Erotiker genannt. Seine Lebenszeit ist unbekannt [8]). Hercher setzt ihn in's 7. Jahrhundert wegen offenbarer Nachahmung des Choricius. Dagegen spricht allein die in einer von des Eustathius Räthselsammlungen vorkommende Erwähnung des russischen Volkes, dessen erste Berührung mit Byzanz um 865 datirt. Andere setzen den Schriftsteller in's 12. Jahrhundert. Den Ausschlag gibt wohl E. Rhode [9]): »es ist mir wahrscheinlicher, dass wir ihn (den Eustathius) etwa als den frühesten Erneuerer erotischer Erzählungskunst, in die Anfänge der Komnenenherrschaft (1057—1185), welche die übrigen Versuche auf gleichem Gebiete sich entfalten sah, zu setzen haben, als dass wir ihn uns ganz isolirt in irgend einem früheren Jahrhundert des Byzantinismus lebend zu denken hätten.« Eustathius war, so viel ist uns durch eine Handschrift überliefert, Protonobilissimus und megas chartophylax, eine Titulatur, welche ihn als einen der höchsten geistlichen Beamten der byzantinischen Hierarchie bezeichnet. In seinem auf uns gekommenen Roman »Τὸ καθ' Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν δρᾶμα« [10]) nun lässt Eustathius den Hysminias die Geschichte seiner Liebe erzählen: ein üppiger Greis, der in der Rolle eines Jünglings die ersten Regungen der Liebe ausmalt. Schmausen, Schlafen, Küssen, Drücken, ja sogar Beissen ohne Ende, die Schilderung der Beharrlichkeit der Jungfrau und ihrer Prüfung durch den Jungfernbrunnen der Diana, das sind die Scenen, die er mit Behagen und Wollust immer wieder vorbringt. Hysminias, der nach Aulikomis gesandte Herold des Zeus an dessen Feste, wohnt dort bei Sosthenes und gewinnt die Liebe seiner Tochter Hysmine. Das Wohnhaus umschliesst einen Garten, den Aufenthalt der Grazien, voll herrlicher Baumgruppen, Blumen und einem köstlichen Springbrunnen. Das Wunderbarste aber sind die Gemälde der Umfassungsmauer. Dort sieht Hysminias unter Anderm die Herrschaft des Amor dargestellt, der er selbst verfällt, dort auch »Männer anderen Stammes, anderer Sprache, anderen Geschlechtes, jeder verschieden vom andern an Gestalt und Benehmen«, deren Wesen später zusammenfassend in dem jambischen Trimeter gedeutet wird:

„τοὺς ἄνδρας ἀθρῶν τὸν χρόνον βλέπεις ὅλον.“

Daraus und aus der Zutheilung des Zeitpunktes, den jeder einzelne der zwölf Männer repräsentiren soll, geht schliesslich ohne besondere Namennennung hervor, dass die zwölf Monate gemeint sind. Ueberraschend nun ist die Thatsache, dass die einzelnen Beschreibungen sich mit den in den oben angeführten Cyclen vorkommenden Typen identificiren lassen, und wir mit Hülfe dieser poetischen Bilder genau feststellen können, welchen Monat die einzelnen Octateuch-Brustbilder repräsentiren müssen. Denn aus einer versteckten Stelle der Deutung desjenigen Mannes, welcher nach Analogie des Marcianus den

---

[8]) Vergl. Nicolai III. p. 359 ff.

[9]) »Der griechische Roman und seine Vorläufer« S. 523.

[10]) Ich benutze die Ausgabe von R. Hercher, Erotici scriptores graeci, II. p. 161 ff.

August darstellen müsste, lässt sich die Richtigkeit dieser Identificirung einmal erweisen. Dort (△, 18, 7) heisst es, diese Gestalt bezeichne τὴν ἐπιτολὴν τοῦ κυνός, d. h. die Zeit, wo der grosse Hund, der Sirius aufgeht. Die Angaben über diesen Zeitpunkt lauten verschieden [11]), doch stimmen alle darin überein, ihn Ende August anzusetzen. Der Aufgang des Sirius bezeichnet den Beginn der dies caniculares, der Hundstage, und die Alten rechnen seine Zeit für die heisseste des Jahres: er beherrscht den August. — Ein zweites Mal wird in dem Bilde des Bauern am Pfluge gesagt, er bezeichne den Zeitpunkt, welchen jeder Gelehrte sogar aus den Plejaden für das Ackern ansetze. Die Erklärung geben uns Aratus (248 ff.) und Hesiodus (opp. 381), welche den Untergang der Plejaden in der Morgenfrühe, als Zeichen des Beginnes der Ackerungszeit bestimmen. Bötticher [12]) glaubt, gemeint sei die Zeit des kosmischen Unterganges dieses Gestirns, welche Ptolomäus für den 13. November ansetzt. — Diese beiden astronomischen Vergleichspunkte drängen uns zu einer Deutung der einzelnen Bilder, die, wie wir unten sehen werden, durch die reiche Litteratur der Monatsverse absolut bestätigt wird. Hören wir nun, was uns Hysminias erzählt und vergleichen wir damit die übereinstimmenden Figuren der drei Cyclen.

März. — »Denn der (der erste) war Krieger; Krieger an Gestalt, Krieger dem Blicke nach, Krieger an Grösse. Er bewegte sich ganz militärisch: den Kopf, die Hände, die Schultern, die Stirn, die Brust, von der Hüfte bis zu den Füssen. Auf gleiche Weise arbeitete der Künstler auch das Eisen bis in's Detail aus, oder besser ahmte er das Eisen mit Farben nach. Und so stellte er den Krieger bis auf Kleinigkeiten getreu dar. Mit dem Köcher um die Schulter und dem zweischneidigen Schwert; die lange Lanze in der Rechten, den Schild in der Linken haltend. Und auf gleiche Weise wohlgebildet und kunstvoll waren seine Beine, so dass du glauben würdest, den Menschen sich bewegen zu sehen.« »Dieser Krieger,« heisst es später, »bezeichnet den Zeitpunkt, da der Krieger mit all seinen Waffen ausgerüstet in's Feld zieht.« In allen drei Miniaturencyclen finden wir diese Gestalt, der Octateuch beginnt mit ihm, der Marcianus nennt ihn μάρτιος. Aus dem Namen dürfte sich auch erklären, warum man gerade für diesen Monat den Krieger bildete: indem man ursprünglich an Mars, den Kriegsgott dachte. Die Miniaturen stellen ihn natürlich nicht so detaillirt und lebendig dar, wie ihn Hysminias schildert. Helm, Panzer, eine Chlamys, der Schild, auf den er die Linke, die Lanze, auf die er die erhobene Rechte stützt, und Stiefel bilden seine Rüstung. Köcher und Schwert fehlen. Ich mache gleich hier darauf aufmerksam, wie genau die beiden Octateuch-Miniaturen, bis in die Wendung des Kopfes und die Bewegung der flatternden Chlamys hinein, miteinander übereinstimmen.

April. — »Sein Begleiter war ganz ländlich ausgerüstet, ganz wie ein Hirt. Er hatte den Kopf unverhüllt, das Haar des Hauptes, wie das des Bartes ungeordnet, die Arme bis zum Ellbogen nackt. Den Chiton liess der

11) Vergl. Philologus XXII (1865) p. 419.

12) Im Philologus l. c. p. 396.

Maler bis an die Kniee reichen, das folgende liess er unverhüllt. Die haarige Brust und die Glieder wurden nicht wie der Chiton mit Farben bedeckt, der Schenkel dick und kräftig, recht nach Männerart gebildet. Zu Füssen des Hirten war die zwillingsgebärende Ziege gebärend dargestellt. Der gigantische Hirt stand der Ziege bei und hielt das Erstgeborene, dessen er wartete. Und nachdem er die Hirtenflöte gespielt hat, singt er ein Geburtslied und fleht auf diese Weise den Pan an, die Ziegen möchten häufig gebären.« »Der Ziegenhirt, die zu seinen Füssen gebärende Ziege und die schön klingende Syrinx bedeuten den Zeitpunkt, wo der Hirt die Heerde aus dem Winterquartier treibt, die Ziegen gebären und die Syrinx erschallt.« — Alle drei Miniaturen zeigen diesen Hirten. Doch haben die Maler sich begnügt, ihn mit dem Erstgeborenen auf der Schulter wiederzugeben, eine Gruppe, die dem altgriechischen κριόφορος entspricht. Auch das Aeussere des Mannes stimmt nicht genau mit der poetischen Darstellung. Im Marcianus lässt sich deutlich ersehen, dass der Bart fehlt und die Figur Stiefel trägt; auch ist der kurze, die Unterschenkel unbedeckt lassende Chiton über der Brust geschlossen. Die gebärende Ziege fehlt vollständig.

Mai. — »Darauf eine mit Blumen bedeckte Wiese und ein Mann, der wie die Biene nach den Blumen sah. Er war nicht als Gärtner gebildet, sondern wie ein prächtiger reicher Mann sehr weichlich und angenehm. Der Liebreiz seines Gesichtes wetteiferte mit der Schönheit der Wiese. Das mit Liebe und sorgfältig gelockte Haar umfloss seine Schultern. Den Kopf bekränzte er mit Blumen, über die Locken waren Rosen ausgegossen. Der bis auf die Füsse reichende Chiton war mit Gold bedeckt, wie mit Blumen durchwirkt und schön vom Winde bewegt. Die Hände hatte er voll Blumen, Rosen und anderen wohlriechenden Pflanzen. Er trug Sandalen an den Füssen, und auch dieser Theil war nicht ungeschmückt; denn die Wiese war wie im Spiegel auf den Sandalen dargestellt. So hatte der Maler diesen Mann bis auf die Füsse und Sohlen ausgestattet.« »Die beschriebene Wiese, das Knospen der Rosen und Blühen der Blumen, der mitten darin stehende Mann zeigt die Zeit des Frühlings an.« — Auch diesem reichen Bilde der frei gestaltenden Phantasie des Dichters gegenüber verhalten sich die Miniatoren in engen Grenzen. Der Mann ist zwar mit langen Locken und einem weichlichen, weissen, bis auf die Füsse reichenden Chiton gegeben. Auch hält er im Marcianus Blüthenzweige in den Händen. Doch fehlt die Andeutung der Wiese, die prächtige Ausstattung des Gewandes und die Rosen im Haare. Vielmehr trägt die Figur stets eine bequeme, weisse Mütze. Auch die Octateuch-Miniaturen halten sich an diesen Typus, nur glaube ich aus der Neigung des Kopfes und der Bewegung des rechten Armes entnehmen zu können, dass der Mann hier an einer Blume riechend dargestellt war, wie in der altchristlichen Kunst.

Juni. — »Neben dem Garten breitete der Künstler ein grünendes Feld aus und bildete mitten darin einen Mann, der ganz nach Bauernart gekleidet war und das Haupt weder mit Blüthen noch mit Rosen, sondern mit dünner Leinwand umgeben hatte, welche die Hand webt und die Kunst flicht. Das Haar liess der Künstler weder auf die Schultern herabfallen, noch liess er es

den Hals ganz verhüllen. Den Chiton stattete er unschön nach Bauernart und ganz ländlich aus. Die Füsse entblösste er bis zu den Knieen und umfasste mit beiden Händen zusammen eine Sichel (δρέπανον), so dass Gestalt und Länge über der Sichel waren. Der beschriebene Landmann beschäftigte sich eifrig das Gras zu schneiden; er heftete die Augen auf dasselbe und war ganz bei seinem Geschäfte.« »Das beschriebene grüne Feld und der das Gras schneidende Landmann bezeichnen den nahen Zeitpunkt, wo das Gras reift und die Ernte beginnt.« — Das Schlagwort »Heuernte« wird von den Miniaturen nicht genau festgehalten. Auch fehlen einige vom Dichter angeführte Details, z. B. das Kopftuch. Im Marcianus fällt der in der That sehr bäuerische Chiton und die nackten Beine auf. Hier sieht man jedoch den Monat mit der Linken in Getreide greifen, dessen Spitzen er mit der Rechten und der Sichel abnimmt. Die Octateuch-Miniaturen bilden einen bärtigen Mann, der als Attribut im Cod. 746 eine langgestielte Sense hält, von der im Cod. 747 nur die gekrümmte grosse Schneide erhalten ist. Jedenfalls tritt zwischen beiden eine leichte Variation hervor.

Juli. — »Der Bauer neben ihm hält, die Aehren um die Mitte biegend, in der Rechten die Sichel (δρέπανον), mit der Linken sammelt er die Aehrenbündel. Er sondert die Früchte von der Spreu, erntet den Lohn der Mühen und heimst die Frucht der Saaten ein. Er trägt eine Decke auf dem Kopfe, den künstlich gearbeiteten Hut des Hesiod; denn es scheint, er könne unbedeckt die Hitze nicht ertragen. Den Chiton hatte er ganz um die Hüften gegürtet, und entblösste den grössten Theil des Körpers ausser der Scham.« »Der Mann inmitten der Aehren, welcher die Sichel hält und die Aehren schneidet, stellt die Zeit des Sommers dar.« — Trat schon dem Monat Juni gegenüber eine Variation im Typus hervor, so können wir diese Beobachtung um so stärker hier machen. Zwar wird das Schlagwort des Eustathius »Getreideernte» im Allgemeinen eingehalten. Doch zeigt uns der Marcianus, der Juni und Juli unter dem einen Begriff »Ernte« zu vereinigen scheint und zum Juni das Schneiden des Getreides darstellte, zum Juli den Moment des Worfelns. Wir sehen den Bauer im kurzen gegürteten Chiton, der allerdings an der rechten Seite etwas aufgeschürzt scheint, ohne eine Spur des Kopftuches, wie er, die Schaufel mit beiden Händen fassend, das Getreide in die Höhe wirft. Die Octateuch-Miniaturen dagegen bilden wie zum Juni einen bärtigen Mann, weichen aber darin bezeichnend von einander ab, dass Cod. 746 ihm drei Aehren, Cod. 747 eine Sichel in die Rechte gibt.

August. — »Der neben ihm war nach dem Bade dargestellt. Der Mann stand vor der Thür des Badezimmers, die Scham mit Leinwand verhüllend, alles Uebrige aber unbedeckt zur Schau tragend; er war überströmt von Schweiss und ganz feucht. Du würdest meinen den Menschen keuchen zu sehen und ganz aufgelöst werden vor Hitze; so vorzüglich hatte der Künstler auch die Natur durch die Farben nachgeahmt. In der Rechten hielt er einen kegelförmigen Becher und schlürfte, die Mündung an den Mund setzend, den Trank; mit der Linken aber fasste er die Leinwand in der Gegend des Nabels, damit sie nicht herunterglitte und den Körper in seiner ganzen Erscheinung

entblösse.« »Der Mann, welcher eben gebadet hat, trinkt und schwitzt, zeigt die Hitze der Zeit, den Aufgang des Hundes, wo der Körper ausdorrt.« — Hier haben wir die eine der oben zur Bestimmung der einzelnen Monate herangezogenen Stellen. »Hitze« ist das Schlagwort, welches die poetische Fiction möglichst anschaulich zu verkörpern sucht. Halten wir aus diesem Gemälde den nur theilweise mit der Leinwand bedeckten Mann, welcher aus einem mit der Rechten erhobenen Becher trinkt, fest, so werden wir genau dieselbe Gestalt auch in den Miniaturen finden und zwar in allen dreien von fast gleichem Typus. Der Marcianus setzt ihr nur einen breiten Sommerhut auf. Im Uebrigen haben sich die Miniatoren die Aufgabe erleichtert, indem sie statt des Schweisses den Fächer, der ihn abhalten soll, malten. In allen Miniaturen nämlich führt die Gestalt in der Linken einen Fächer mit langem Stiel und roth und blau carirtem Felde (die alte Form der ῥιπίδα) geschultert. Auffallend ist die Uebereinstimmung der Composition des Marcianus und des Octateuch 746; in letzterem fehlt nur der Hut und der weisse Bademantel ist variirt.

September. — »Neben diesem vor der Badekammer Stehenden, in der er sich eben gekühlt hat und schwitzt, war Einer gebildet, der den Chiton ganz um die Hüften geschürzt hatte, die Füsse nackt und die Quelle des Weines vor denselben öffnend. Das lange Haar hatte er auf der Stirn zusammengefasst. Die linke Hand bildete einen Weinstock nach und hielt mit den Fingern eine Traube, gleich wie herabhängend vom Zweige. Die Rechte pflückte die Traube, steckte sie in den Mund wie in einen Kelter und zerquetschte sie mit den Zähnen, wie mit den Füssen; und der beschriebene Mann war Weinstock, Winzer, Kelter und Quelle des Weines.« »Der die Trauben Sammelnde vergegenwärtigt dir den Zeitpunkt der Ernte und die Reife der Trauben.« — Eustathius könnte einem Künstler nicht besser die Gestalt des antiken Ampelos vorgeschrieben haben. Die Miniaturen verrathen einen auf das praktische Leben gerichteten Geist, indem sie, an dem Schlagworte Weinernte festhaltend, einfach den Winzer mit der Weinbutte am Rücken darstellen. In genau derselben Weise hat dieser in allen Miniaturen die Butte auf dem Rücken und trägt sie vorwärts gebückt vermittelst eines Strickes, den er um die Wand des Gefässes gelegt, über die Schultern geleitet hat und mit den Händen vorn festhält. Westwood [13]) beschreibt ein Elfenbeinrelief in Berlin mit der Inschrift CEIITEMPHOC in der Weise: ein alter Mann in Tunica sammelt die Trauben eines Weinstockes. Unten steht ein grosser, offener Flechtkorb zur Aufnahme der Früchte.

October. — »Dem Jünglinge daneben spriesst eben erst der Milchbart; er trägt den Kopf keineswegs unbedeckt, sondern sowohl Haupt wie Locken mit einer spinnwebenartigen Leinwand verhüllt. Der weisse Chiton, welcher die Hände bedeckt, über ihnen zusammenschliesst und bis an die Finger reicht, wird um die Hüfte gespannt, das Uebrige aber fällt frei herab und flattert im Winde. Bis an die Kniee hat der Künstler dem Jünglinge Schuhe

[13]) Fictile ivories p. 77, Nr. 174.

gegeben. Kleine Käfige tragend, bildet er Speise für die Vögel, stellt Fallen und bemüht sich um das gefiederte Volk; er bepflanzt das ganze Feld, die Vögel fliegen darüber hin und er fängt sie dicht gedrängt mit einem leichten Netze. Der Vogel sieht die List nicht, bemerkt nicht die Falle; er sieht die lachende Wiese, die im Netze flatternden und in den Käfigen lustig und liebreizend singenden Vögel; er nähert sich der Wiese, den Vögeln und wird von der Falle erhascht. Der die List ausführende Vogelsteller hält ihn fest, schlachtet ihn und lacht über seine Einfalt.« »Der Vogelsteller zeigt dir die Zeit, wo die Vögel vor dem Winter erschrecken und in wärmere Länder ziehen.« Ein Vogelsteller ist somit die für den October bezeichnende Figur. Sie wird auch in den Miniaturen stereotyp festgehalten. Während uns der Poet durch eine möglichst auf den Effekt zugespitzte Handlung zu fesseln sucht, muss sich der Maler natürlich bescheiden. Wir sehen im Marcianus und im Octateuch Nr. 746 einen Mann, der auf der erhobenen Linken den Jagdfalken trägt, in der Rechten aber einen Stab, an dem die mit der Lockspeise gefangenen Vögel, stets drei an der Zahl, hängen. Im Octateuch 747 hält der Vogelsteller den Stab statt des Falken erhoben, von diesem selbst ist nichts mehr erhalten. Lockspeise und Falke sind gegenüber Lockspeise und Netz des Eustathius die Fangmittel der Miniaturen. Zu Cod. 746 wäre hier zu bemerken, dass der Maler diesen Monat an das Ende der ganzen Reihe stellt, wahrscheinlich weil er ihn ursprünglich aus Versehen übergangen hatte.

November. — »Neben diesem war ein Gespann Ochsen, einen Pflug ziehend, dargestellt und ein Ackersmann, dem der Künstler sowohl schlechte Schuhe gegeben, wie auch alles Uebrige den Körper Umhüllende elend gebildet hatte, den Chiton schäbig und ganz zerrissen (was durch Farben gegeben war), schäbig die Kopfbedeckung, aus Wolle schnell zusammengefilzt. Das Gesicht war schwarz, doch nicht nach äthiopischer Art, sondern wie von der Sonne gebräunt. Das Haar hing spärlich in die Stirne, denn die Kopfbedeckung verhüllte es ganz. Der Bart war dicht und lang. Die Rechte ist ganz beschäftigt und stemmt den Pflug gegen den Boden, die Linke trägt die Ochsenpeitsche, das Attribut des Bauern, welches, in das Blut der Ochsen getaucht, Spuren desselben auf der Erde zurücklässt.« »Du siehst den Bauer am Pfluge? Das ist die Zeit, welche jeder Gelehrte sogar aus den Plejaden für das Ackern ansetzt.«

Bisher konnten wir ein ziemlich gleichmässiges Uebereinstimmen der Octateuch-Miniaturen mit den Bildern des Eustathius constatiren, während beim Marcianus im Juni und Juli sich Abweichungen geltend machten. Jetzt tritt das Umgekehrte ein: der Marcianus lässt sich mit dem Dichter in Einklang setzen, während die Octateuchbilder in diesem und dem Monate Januar verschieden sind. Im Marcianus nämlich sehen wir einen Bauer, dessen Bewegung im ersten Momente unklar ist, er scheint zu tanzen. Doch brauchen wir uns nur den auf dem schmalen Capitell nicht gut anzubringenden Pflug dazuzudenken, um die Figur sofort zu verstehen: sie stemmt die Linke mit aller Kraft gegen den Pflug, die Rechte hält den langen, eisenbeschlagenen Stimulus. Die Octateuch-Miniaturen greifen vor, beide zeigen den Monat, wie er die Saat mit der Rechten auf das unten angedeutete Feld streut.

December. — »Der neben ihm zeigte dasselbe Aeussere; Chiton, Schuhe, die Kopfbedeckung und Alles, was den Körper bedeckt, war gleich; der Körper selbst aber war verschieden; das Schwarz des Gesichtes zwar schwarz, aber nicht nach Art jenes, auch nicht weiss, wie das des im Garten Beschriebenen; sondern um wie viel das Gesicht jenes schwärzer war, um so viel war das Gesicht dieses weisser. Das Haar fiel ungeordnet auf die Schultern herab; der Bart, nicht wie beim Vorigen ausgebreitet, sondern zusammengefasst und verbunden. In der linken Hand hielt er einen Korb; die andere Hand entnahm demselben Getreide und streute es über die Erde. Ob aber versteckte Vögel in den Furchen des Bodens sassen und er für diese streute, liess der Künstler nicht sehen.« »Der neben ihm die Saat Ausstreuende ist der Sämann und zeigt im Bilde die Zeit der Saat.« — Die Octateuch-Miniaturen bildeten den vorhergehenden November als »Säemann«. Der Marcianus hält an denselben Schlagworten wie Eustathius fest. Wir sehen den Bauer, der ein grosses, mit dem Getreide gefülltes Tuch um den Hals gebunden hat, welches er mit der Linken zusammenfasst: genau die Art, wie sie noch heute geübt wird, während Eustathius den Korb vorgibt. Die Rechte streut die Saat aus. Die Octateuch-Miniaturen folgen einem anderen Schlagworte, sie stellen den Jäger dar: einen Jüngling, der in der erhobenen Linken einen Hasen hält. Bis in die Wendung des Kopfes hinein zeigt sich in beiden Handschriften genau derselbe Typus.

Januar. — »Neben diesen war ein Jüngling mit strotzendem Körper und kühnem Blick gebildet, ganz wild nach dem Wilde und der Beute blickend, die Hände mit Blut bedeckt und wie nach den Hunden rufend; aber wenn auch die Hand des Malers und die Kunst in allem Uebrigen weise ist, wird sie doch übertroffen von dem Klang und weiss dieses Moment nicht mit Farben wieder zu geben. Alles Haar war zusammengefasst und verbunden; der ganze Chiton umgab wohlgelegt den Leib und war wie festgeheftet. Der Künstler liess ihn bis an die Kniee herabfallen. Das Uebrige umgab bis auf den Finger ein durchlöcherter Mantel, der von einer Schnur wie von Epheu umschlungen war. In der linken Hand hielt er einen Hasen, mit der rechten liebkoste er die Hunde. Sie alle wälzten sich zu des Jünglings Füssen und spielten.« »Du siehst den Jüngling inmitten der Hunde, welcher den Hasen trägt und die Hunde streichelt? Der stellt die Zeit der Jagd dar. Denn wenn in den Scheunen Getreide, Wein und alles Uebrige, was zur Einbringung gut ist, aufgehäuft wird, und auch das für die Zukunft Nöthige nacheinander in Landmann- und Bauernart wohl eingebracht ist, dann beginnt die Zeit, die dem Wilde und der Beute geweiht ist.« — Wie beim November den Säemann, so wendeten die Octateuch-Miniaturen das Schlagwort Jäger bereits für den December an. Eustathius sieht erst den Januar unter diesem Bilde. Der Marcianus kennt das Schlagwort Jäger überhaupt nicht. Vielmehr tritt diesem Monatsbilde gegenüber der merkwürdige Fall ein, dass beide Miniaturenreihen, die des Marcianus und die des Octateuch von Eustathius abweichen, aber unter einander übereinstimmen. Fassen wir zuerst Cod. 746 in's Auge: ein Mann, bärtig, mit dunklem Chiton, erhebt in der Linken eine Schüssel, auf



Miniaturen aus dem Evangeliar Marcianus gr. DXL.



Miniatur im Oktateuch Vaticanus gr. 747.



Miniatur im Oktateuch Vaticanus gr. 746.

der man bei einigem guten Willen einen Schweinskopf erkennen wird. Dieselbe Gestalt lässt sich auch im Cod. 747 erkennen. Der Marcianus weicht darin ab, dass er nur eine Figur in weissem Chiton mit überhängenden Aermeln zeigt, die en face stehend, die Hände vor dem Leibe hält. Bei näherem Zusehen entdeckt man, dass auch sie die Schüssel mit dem Schweinskopf trägt. Dann erklären sich auch die langen Aermel: um die Speise nicht zu berühren, sind die Hände hier nach byzantinischer Art bedeckt.

Februar. — »Am Schlusse war ein Becken mit Feuer gebildet und eine Flamme wie von der Erde bis zum Himmel, so dass man nicht klar war, ob sie sich aus dem Aether auf die Erde ergoss, oder von der Erde zum Himmel aufstieg. Und ein hundertjähriger Greis sass neben der Flamme, ganz runzelig und ganz weiss, sowohl an Haupt wie Bart, vom Kopf bis an die Hüften mit einem Pelze bekleidet, alles Uebrige nackt: die Hände, die Füsse und der grösste Theil des Leibes. Die Arme ausstreckend, zieht er die Flamme wie an sich heran, facht sie an und lenkt sie zu sich hin.« »Dieser Greis, der nahe am Feuer sitzt, zeigt dir die Strenge des Winters, die nicht geringer als der Frost des Alters ist. Denn der Winter weht nicht gegen die zarte Jungfrau, er durchdringt den schwachen Greis.« — Kälte und der Greis am Feuer, das sind das Schlagwort und seine Andeutung, wie sie bei Eustathius, und ohne irgend welche Variation, auch in den Miniaturen wiederkehren. Im Bilde des Februar vereinigen sich Dichter und Künstler wieder. Im Marcianus sehen wir den Hekatontapempelos frierend vor dem Feuerbecken hocken, in Pelz und Capuze gehüllt, die nackten Beine dicht neben die Kohlen setzend und die Hände über die Flammen breitend. Die letztere Bewegung können wir genau so in den Brustbildern der Octateuchhandschriften wiederfinden.

Wir haben bei dem eben durchgeführten Vergleiche darnach gestrebt zuerst festzustellen, welchem Schlagworte Eustathius, welchem jeder der Miniatoren folgte. Erst nachdem wir darüber im Klaren waren, konnte auf den Typus, unter dem diese Schlagworte gebildet erscheinen, eingegangen werden. Indem ich an dieser Scheidung zwischen Schlagwort und bildlichem Typus festhalte, entwerfe ich zur allgemeinen Klärung der schwebenden Fragen zunächst eine Tabelle der Schlagworte.

	Eustathius:	Marcianus:	Octateuch:
Januar:	Hasenjagd.	Schweinschlachten.	Schweinschlachten.
Februar:	Kälte.	Kälte.	Kälte.
März:	Krieg.	Krieg.	Krieg.
April:	Weide.	Weide.	Weide.
Mai:	Blumen.	Blumen.	Blumen.
Juni:	Wiesen- }	Ernte.	Ernte.
Juli:	Getreide- }		
August:	Hitze.	Hitze.	Hitze.
September:	Wein-	Wein-	Wein-Ernte.
October:	Vogelfang.	Vogelfang.	Vogelfang.
November:	Pflügen.	Pflügen?	Säen.
December:	Säen.	Säen.	Hasenjagd.

Daraus ergibt sich eine vollständige Uebereinstimmung der Schlagworte in neun Monaten, ein Schwanken dagegen innerhalb zweier Schlagworte bei den Monaten Januar, November und December. Doch haben diese drei Monate nicht sechs verschiedene, sondern nur vier Stichwörter, die so vertheilt sind, dass in der einen Reihe dem November das Pflügen, dem Januar in der andern das Schweineschlachten eigenthümlich ist, während das Säen und die Hasenjagd den beiden übrig bleibenden Monaten zukommt. Auf diese Art haben wir nur dreizehn Schlagworte, innerhalb welcher sich alle Cyclen bewegen. Charakteristisch ist, dass, während Eustathius und die Octateuch-Miniaturen in diesen drei Monaten die Extreme vertreten, der Marcianus zwischen beiden Reihen steht, indem er sich im Bilde des Monates Januar an den Octateuch, in dem Bilde des November aber an Eustathius anlehnt, so dass ihm das Schlagwort »Hasenjagd« fehlt. Wir werden daher zu der allgemeinen Annahme gedrängt, es hätten in der byzantinischen Kunst zwei Cyclen von Schlagworten existirt, welche in den Vorstellungen der Monate November und Januar wesentlich verschieden, zusammen dreizehn Schlagworte ergeben, von denen neun feststehen, während in den übrigen dreien Variationen eintreten, die sich jedoch innerhalb von vier Schlagworten bewegen.

Bisher haben wir nur Bildwerke und den Eustathius desshalb herangezogen, weil er vorgibt, solche zu beschreiben. Zur Befestigung des diesen gegenüber erzielten Schlusses ist es nothwendig, dass wir weiter einen Blick auf die Litteratur der Monatsverse werfen. Diese scheint auch in Byzanz ungemein reich gewesen zu sein, was sich leicht begreift, wenn wir die Neigung der mittleren Griechen zur Personification überhaupt und dazu vor Allem die allerdings meist älteren Mustern, wie dem Achilles Tatius, dem Heliodor und Longus nachgeahmte, in ihrer unschuldigen Sprache doch höchst raffinirte Freude am Natur- und Landleben kennen. In Eustathius haben wir ja den ältesten und besten Vertreter dieser, unter der Herrschaft der Komnenen zu erneuter Blüthe gelangenden Geschmacksrichtung. Wahrscheinlich einem jüngeren Zeitgenossen desselben, dem Theodoros Prodromos gehören diejenigen Monatsreime an, welchen man am häufigsten in griechischen Handschriften begegnet. Dieser Theodoros lebte als Mönch in einem Kloster Constantinopels unter den Regierungen des Johannes und Manuel Komnenos (1118—1181); von ihm ist uns ein Roman »Rhodanthe und Dosikles« erhalten, der Anlehnung an Eustathius verräth und noch um einen Grad langweiliger ist. Bei Ideler[14]) finden wir unter seinem Namen Monatsverse aus einer Pariser Handschrift edirt; dieselben finden sich dreimal, soweit mir bekannt, auch in der Vaticana, darunter einmal mit dem Namen des Theodoros; ausserdem in einem Marcianus, wo sie den Namen des Kalikles tragen. Diese Verse sind nun in fast jeder Handschrift entweder in der Folge verändert oder im Wortlaute variirt, ein Beweis dafür, dass sie im Volke sehr verbreitet

---

[14]) Physici et medici Graeci minores, Vol. I, p. 299. Vergl. p. 418.

waren, daher natürlich mit der Zeit zunächst vielfach entstellt und nachträglich verschiedenartig wiederhergestellt wurden [15]).

Uns gehen von den Versen des Theodoros stets nur die ersten zwei bis fünf Zeilen jeder Strophe an. Denn die übrigen sind hygienische Regeln, die bei der weiten Ausbildung, welche diese ganze Gattung in Byzanz erfahren hat, natürlich am zahlreichsten, zugleich aber auch am meisten corrumpirt sind. Die Vergleichung der Eingangsverse aber mit der oben aufgestellten Tabelle wird uns ein interessantes Factum enthüllen.

Januar.

Πίθους ἀνοίγω καὶ καλάνδας δεικνύω
Κρεῶν τε χοίρων βρῶσιν ἡδεῖαν νέμω,
Καὶ πᾶν τὸ πρὸς ὄρεξιν ἀνθρώποις τρέφω,
Ἰχθῦς λιπώδεις ξιφίας τε καὶ τρίγλας.

Die zweite Zeile stimmt genau zu dem Bilde des den Schweinskopf auf einer Schüssel tragenden Mannes in der Octateuchreihe.

Februar.

Πίμπλα τροφῆς τὸ σῶμα, μὴ φείδου κόρου·
Ἐγὼ γὰρ αἷμα καὶ τὰ νεῦρα πηγνύω,
Μέλη τε ναρκῶ καὶ μεταλλάττω φύσιν
Πρὸς ὠχρότητα νεκροποιῶν τῷ ψύχει,
Πλὴν τοὺς γέροντας καὶ γυναῖκας καὶ νέους.

Das Ganze eine eingehende Darstellung der Wirkungen der Kälte, des byzantinischen Schlagwortes für diesen Monat.

März.

Ἐγὼ στρατηγοὺς πρὸς πανοπλίαν ἄγω
Ξίφη τε θήγω καὶ νεουργῶ πρὸς μάχας·
Καὶ τὴν ξένην τίθημι τῷ στρατῷ φίλην.

Durchaus also die Illustration des gemeingültigen Schlagwortes Krieg.

April.

Ἄρνας πιαίνω πρὸς βροτῶν πανδαισίαν,
Τοῦ πάσχα πιστοῖς τὴν τροφὴν ἐρωμένοις.
Χαρὰν βραβεύω τῆς ἐγέρσεως πλέον.

Theodoros geht allem Anscheine nach aus von dem Bilde des Hirten, das wir kennen. Er erinnert sich dabei des nahen Osterfestes und des üblichen Paschalammes. Dieser Gedankengang charakterisirt am besten die Verschiedenheit des Ideenkreises dieses Epigonen, von dem seines Vorbildes Eustathius, der ja auch von demselben, schlichten Bilde des Kriophoros ausgeht, aber dadurch zu einer reizenden Schilderung des Hirtenlebens angeregt wird.

---

[15]) Dr. Bruno Keil wird darüber demnächst Näheres in einem in den »Wiener Studien« erscheinenden Specialartikel bringen und damit zugleich Rechenschaft ablegen über den im Folgenden gegebenen Text der Verse. Auch den übrigen der Vollständigkeit halber noch in Frage kommenden Monatsversen gegenüber trägt allein B. Keil für die Recension und endliche Textgestaltung die Verantwortung; ich verweise daher für alles Textkritische ein für allemal auf ihn.

Mai.

Ῥόδον δίδωμι, λειποθυμίας ἄκος,
Κρίνου τε τερπνὸν ἄνθος εἰς θυμηδίαν·
Καὶ τῆς χλοῆς τὴν ῥίζαν ἑδραίαν φέρω.

Rosen und Blumen: wie Eustathius und die beiden Miniaturencyclen.

Juni.

Ἐγὼ δὲ χόρτους τῇ δρεπάνῃ συλλέγω,
Χόρτασμα κοινὸν παντὶ τῷ κτηνῶν γένει,
Καὶ τοὺς γεωργοὺς εὐτρεπίζω πρὸς θέρος.

Dem griechischen Typus gemäss also der Hinweis auf den Beginn der Heuernte.

Juli.

Σίτου θερίζω καὶ κριθῆς τοὺς ἀστάχεις
Καὶ τὰς ἀλῶνας ἐμφορῶ τῶν δραγμάτων
Ἄρτου τε πληρῶ τῶν βροτῶν τὰς καρδίας.

Die Getreideernte in ihren Phasen: das Schneiden und Sammeln im Felde, die Arbeit in der Scheune, das Brod: eine Folge, wie wir sie ja ähnlich aus den Varianten in den Miniaturen zusammenstellen können.

August.

Ἐγὼ κελεύω τὰς ὀπώρας ἐσθίειν
Καὶ πᾶσι τοῖς ψύχουσι χρῆσθαι σιτίοις.
Καὶ γὰρ κύναστρος ἡλίῳ παρατρέχει,
Ὅσπερ καταίθει πᾶσαν ἄρδην τὴν χθόνα,
Οὗ φλογμὸς ἄττει πυρὸς Αἰτναίου δίκην.

Der erste Vers ist wie der im Januar eine Zuthat des Theodoros. Der zweite dagegen correspondirt mit dem sich durch einen Trunk von den Qualen der Gluthhitze des Sommers Erfrischenden, wie ihn Eustathius und die Miniaturen zeigen. Der Schluss ist identisch mit des Eustathius Deutung dieser Figur: sie bezeichne die Zeit des Aufganges des Hundes.

September.

Ἐγὼ δὲ κείρω βότρυας τῶν ἀμπέλων,
Τούτους δὲ ληνοῖς ἐκθλίβων τεύχω πόμα.

Wir haben die Illustration des gemeinsamen Stichwortes Weinernte.

October.

Ὄρνεις ἐγὼ μὲν καὶ νεοσσῶν πᾶν γένος,
Στρουθῶν τε μικρῶν ἔθνος ἰξῷ προσφέρω,
Ἄλλους τε πολλοὺς δικτύων πεδῶ βρόχῳ.

Wie bisher der genaue Anschluss an das Schlagwort »Vogelfang« der bildlichen Tradition.

November.

Γῆς τὴν ἄρουραν ἐξορύττω καὶ σπέρω
Σίτου σπόρον γλύκιστον, ἐν ταῖς κοιλάσιν
Ἔχω καλούσας εἰς σπορὰν τὰς γεράνους.

Wie im Januar, so schliesst sich auch hier wieder Theodoros an die Octateuch-Gruppe: er schildert das Säen. Den Pflüger übergeht er ganz.

December.

Θηρῶ λαγωούς, ἀγρίαν εὐωχίαν,
Καὶ περδίκων πίμπλημι δαῖτας πλουσίων·
Καὶ τὴν ἑορτὴν τῶν γενεθλίων ἔχω.

Auch in diesem dritten entscheidenden Monat also schliesst sich der Dichter wieder an den Octateuch-Cyclus. Wie im April erinnert er sich auch hier des Monatsfestes: der Weihnachten.

Somit ergibt sich, wenn wir die hieraus resultirenden Schlagworte in die obige Tabelle einzufügen suchen, das überraschende Resultat, dass Theodoros genau denselben Vorstellungen folgt, die den Octateuch-Miniaturen zu Grunde liegen, d. h. derjenigen Reihe, welche den Januar mit dem Schweineschlachten in Zusammenhang bringt. Hatte bisher Eustathius das Uebergewicht der Bedeutung, so bekommen wir allmählich ein Gleichgewicht, wobei Eustathius, der auf bildliche Tradition zurückgeht und zum Theil der Marcianus auf der einen Seite, Theodoros, die Octateuch-Miniaturen und wieder der Marcianus theilweise auf der andern Seite stehen. Aber die Waagschaale der letzteren sinkt schwer herab, wenn wir noch andere Monatsverse finden, die sich der Octateuch-Gruppe anschliessen. Besonders fällt eine Version in's Gewicht, die Ideler (l. c. I. p. 290) dem Manuel Philes, der unter Michael Palaeologus II. (1295—1320) lebte, zuschreibt und welche, mit dem März beginnend, lautet [16]):

Τοῦτ' ἄρα σαφές, ὁ γραφεὺς γὰρ ἐνθάδε
τῷ Μαρτίῳ μὲν ὅπλα καὶ θάρσος γράφει
καὶ κτῆνος ὀργῶν· τακτικὸς γὰρ ὁ χρόνος.

Wie in der andern Reihe Eustathius, so bezieht sich somit in dieser Manuel ausdrücklich auf den Maler, seine Beschreibungen schliessen sich Bildwerken an. Für den Cyclus aber ist charakteristisch, dass der November säend, der Januar schweineschlachtend dargestellt ist, also der Octateuch-Theodoros-Gruppe angehört.

Vergegenwärtigen wir uns: die eine Reihe, als deren einziger reiner Vertreter Eustathius erscheint, geht auf bildliche Tradition zurück. Die andere, in erster Linie repräsentirt durch die Octateuch-Miniaturen und Theodoros hält soweit die Mitte zwischen bildlicher und litterarischer Tradition. Nun kommt aber eine zweite, denselben Schlagworten folgende Reihe hinzu, deren Verfasser ausdrücklich den Maler als Gewährsmann anführt: dadurch gewinnt auch hier die bildliche Tradition das Uebergewicht und wir kommen zu dem allgemeinen Schlusse, dass die byzantinische Litteratur der Monatsverse zurückgeht auf bildliche Darstellungen.

Wir wurden gedrängt, zwei Cyclen von Schlagwörtern zu unterscheiden: für den einen des Eustathius ist charakteristisch das Pflügen im November und das Fehlen einer Beziehung zum Schweineschlachten, für den anderen: Octateuch und Theodoros dagegen ist eben diese Beziehung, welche meist im Monat Januar hervortritt, bezeichnend. Das ist von Gewicht für die Kunstgeschichte. Denn das Schlagwort »Schweineschlachten« ist eine ganz specielle und immer wieder-

[16]) Die Verse stehen im Monac. gr. 281 f.

kehrende Charakteristik des Monats December im Occident, sowohl in Italien, wo wir Monatscyclen seit dem 11. Jahrhundert nachweisen können, wie im Norden. Es ist daher naheliegend, in dem Auftreten dieser Eigenthümlichkeit in byzantinischen Cyclen den Einfluss des Occidents zu sehen. Damit aber klärt sich die ganze Frage. Denn wie ich oben sagte, ist man eher geneigt, den Eustathius vor als nach 1100 zu setzen. Rohde hält ihn für den frühesten Erneuerer der erotischen Erzählungskunst und ist geneigt, den Theodoros als seinen Nachahmer etwas später anzusetzen. Darauf drängt auch unsere Untersuchung hin. Denn die Reihe, als deren Vertreter Eustathius erscheint, ist jedenfalls die ältere. Auf der Grenze des Ueberganges steht der dem 11. Jahrhundert angehörende Marcianus. Im 12. Jahrhundert macht sich der Einfluss des Occidents geltend, es tritt das charakteristische Moment des Schweineschlachtens in den Cyclus ein, dem nun Künstler und Verseschmiede folgen.

Auf der Vaticana sind mir noch Monatsstichen in die Hand gekommen, die, ebenfalls im oder nach dem 12. Jahrhundert entstanden, uns zeigen, in welcher Weise die Entwicklung dieser Gattung weiterging und besonders auch desshalb von Interesse sind, weil wir eine ähnliche Wucherung auch in einem späten Bildwerke an der Markuskirche in Venedig finden, das ich am Schlusse vorführen werde. Die Verse sind mehrfach verdorben. Sie stehen im Vat. gr. 1384, fol. 714, einer aus der Bibliothek des Fulvius Ursinus stammenden Papierhandschrift des Hesiod, an deren Schluss die Datirung τέλος ,αυξς', ις' ἰουνίου (= 15. Juni 1466) zu lesen ist. Dann folgen Stichen εἰς τοὺς δώδεκα πλανήτας, εἰς τοὺς δώδεκα ζῴδια, endlich ἕτεροι στίχοι εἰς τοὺς δώδεκα μῆνας. Daran schliessen sich Notizen und Excerpte aus Chrysosthomus, Euripides, Sophokles, über Astronomie, endlich liest man ein zweites Datum *1473 die VI. Julii.* Ich denke zwischen 1466 und 1473 müssen somit die Verse copirt sein, um so mehr, als sie von der Hand des Hesiod-Schreibers herrühren.

Ἰανν:	Θηρατικός τίς εἴμι, τοὺς λαγῷς βλέπω.	Hasenjagd.
Φευ.:	Ψύχω τὸ σῶμα καὶ τὰ νεῦρα πηγνύω.	Kälte.
Μάρτ.:	Ἐγὼ δὲ πρῶτος ἐξοπλίζω πρὺς μάχας.	Krieg.
Ἀπρίλλ.:	Σκιρτῶντας [17]) ἄρνας [18]) καὶ νέους δρα τόκους.	Weide.
Μάϊος:	Λειμῶνος ὥρα παὶ ῥόδων εὐωδία.	Blumen.
Ἰούν.:	Φαίνω στάχυν, τέμνω δὲ χόρτους αὐτίκα.	Wiesen.
Ἰούλ.:	Ἐμοῦ δ'ἀμητός ἐστι παγκοίνου θέρους.	Getreide.
Αὔγ.:	Φέρω βότρυν· ῥιπίζε τὴν θέρους φλόγα [19]).	Hitze. Wein.
Σεπτ.:	Φέρω ταλάρους ὡρίων πεπλησμένους.	Frucht.
Ὀκτ.:	Ἐγὼ δὲ θηρῶν προσφέρω σοι στρουθίους.	Vogelfang.
Νοέμβ.:	Ἐγὼ πρὸς ὄρθρους τοῦ θεοῦ λάτρεις [20]) ἄγω [21]).	Advent.
Δεκ.:	Χειμῶνος ἀρχὴν καὶ συῶν σφαγὰς ἄγω.	Schweineschlachten.

---

[17]) σκιρτῶνδας (τ über δ) cod.

[18]) ἄνδρας cod. cf. Theodoros: ἄρνας παίνω.

[19]) Fächle die Gluth des Sommers. Vergl. in den oben angeführten Versen des Mon. gr. 281 (bei Ideler p. 291): ὁ δὲ φθίνων Αὔγουστος ἀλγῶν ἐν κλίνῃ ῥιπτίζεται (sic. cod.) μέν, ἀλλὰ πυρέττει πλέον.

[20]) Λάτρας cod.

[21]) »Ich führe die Gläubigen zur Frühmesse.« Mit Beziehung auf die im

Die Schlagworte schliessen sich dem byzantinischen Schema an. Neun Monate, Februar bis October, stimmen bis auf die nebensächliche Variante im August und September wie gewöhnlich völlig mit der oben aufgestellten Tabelle. Wie bisher fesseln uns daher vor Allem die drei übrig bleibenden Monate. Der November fällt aus allem bisher Beobachteten heraus. Auf den December ist, charakteristisch genug für die immer weiter gehende Annäherung an den Occident, das Schlagwort »Schweineschlachten« übertragen. Der Januar tritt uns in der alten Figur des Eustathius als Jäger entgegen.

Die gleiche Beobachtung können wir endlich an einem Cyclus von Monatsbeschreibungen machen, die 1605 geschrieben, sich genau an das byzantinische Schema der Schlagworte halten und sogar älteren Ursprunges zu sein scheinen, weil die Beziehung auf das Schweineschlachten fehlt. Sie würden sich genau dem Eustathius anschliessen, wenn nicht in den Monaten November und December, also an entscheidender Stelle eine auf Verflachung hinweisende Zusammenziehung der Typen eingetreten wäre. Dr. Bruno Keil, dem ich für die eifrige Bemühung in dieser Richtung zu herzlichem Danke verpflichtet bin, fand diese Monatsbeschreibungen in der barberinischen Bibliothek und schreibt darüber: »Den Monatsbeschreibungen bei Eustathius würden sich Zeichnungen im Barb. graec. I. 172, Fol. 65r—67v angeschlossen haben, die nicht ausgeführt sind, aber aus den Ueberschriften reconstruirt werden können, welche den für die Zeichnungen stets frei gelassenen Räumen (je zwei auf jeder Seite) vorgesetzt wurden. Der März beginnt, der Januar schliesst; für die letzte Zeichnung, die des Februar, hat der Schreiber die Ueberschrift nicht mehr gegeben. Die Handschrift selbst (Papier in Quart), um Aeusseres hier einzufügen, stammt aus dem Osten, wie die folgende auf Fol. 64v sich findende Notiz beweist: τὸ παρὸν βιβλίον ὑπάρχει τοῦ Ἴσαρη τοῦ Ἀγγελετάκη· ἐδωρήσατό μοι τοῦτο δὲ Νικόλαος ὁ μακρὺς ἐν τῷ Γαλάτζῃ τῆς Μολδοβίας ἔτει ἀπὸ τῆς τοῦ κυρίου ἐνσαρκώσεως ͵αχε′ (= 1605); geschrieben ist sie sicher nicht viel vor diesem Datum, von ungelenker Hand, sehr fehlerhaft in den hier in Betracht kommenden Stücken. Ueber den übrigen Inhalt handle ich in dem Anm. 15 erwähnten Specialartikel, woselbst ich auch den griechischen Text gebe. Hier wird Folgendes genügen. Die Stichwörter sind:

Januar: Jagd.	April: Weide.	Juli: Getreide.	October: Vogelfang.
Februar: fehlt.	Mai: Blumen.	August: Hitze.	November: Säen.
März: Krieg.	Juni: Wiesenblumen.	Sept.: Wein.	December: Säen.

Dies deckt sich mit Eustathius bis auf den November, wo bei dem Schriftsteller »Pflügen« das Stichwort ist; allein diese Differenz fällt nicht in's Gewicht, weil in beiden Versionen Feldarbeit als Charakteristicum für den November gewählt ist; es ist ungefähr das gleiche Verhältniss wie beim Mai

---

Advent stattfindende Rorate-Messe am frühen Morgen. »Die Einführung des Advents fand auch in der morgenländischen Kirche, aber nicht vor dem 8. Jahrhundert statt, erhielt aber eine weitere Ausdehnung (als im Occident), denn der 14. November machte regelmässig den Anfang.« Der Advent bereitet auf Weihnachten, die Geburt Christi vor.

und Juni, die beide durch Blumen gekennzeichnet werden, doch der eine durch Rosen u. s. w., der andere durch die Blumen der Wiese, denn so verstehe ich das ἄνθηνὰ κρατοῦν χρομάτων διαφόρων im Gegensatz zu den bei Mai genannten Gartenblumen. Das nahe Verhältniss, in dem die Monatsbeschreibung des Barberinus zu Eustathius steht, erhellt noch mehr aus Einzelnem. Wenn es vom August heisst: νὰ ἔνε ἀπὸ καύματος ἔμψυχος εἰς τὴν ὄψειν· νὰ στέκει τάχα εἰς λουτρὸν λουσμένος κτενησμένος· νὰ ἔνε ἐκ τὸ κάϊμα (sic) ἔδιψος καὶ εἰς τὸ ἐναντου χέριν κοῦπαν ἐκρατημε κρασὶ (sic) καὶ ἔπινεν διὰ τὴν θέρμην, so ist das fast eine Illustration zu den Worten des Eustathius, wie man sich leicht an der Hand der oben gegebenen Uebersetzung überzeugen kann. Eine Eigenthümlichkeit der Monatsdarstellungen, von welchen wir durch diese Beschreibungen Kunde erhalten, ist die, dass den einzelnen Figuren je ein Blatt oder eine Rolle beigefügt war, welche sie gewöhnlich in der Hand hielten, und auf welcher eine erläuternde Aufschrift vorhanden war. Ich setze, um zugleich eine vollständige Monatsbeschreibung zu geben, den Juli in der Fassung der Handschrift her: Ἄπαντων τὸν ἰούλιον εἶδα τον τέλιον φῆλε νάνε γομνὰ τὰ χέρια του καὶ ἀνακομπομενος· να κείτεται εἰς τὸ κεφάλην του στεφάνη ἀπὸ στάχειν. τὸ ἔναν του χαίρι νὰ κρατὶ δρεπάνη νὰ θερίζη. καὶ τὸ ἄλλο νὰ ἀγονείζεται τὰ στάχια να μαζώνει. εἶχεν καὶ χαρτὴν ὀπίσον του καὶ ἔγραφαν τοῦτοι οἱ λόγοι. θερίζω γῆς γεννήματα τὰ ἔσπιρα μετὰ κόπου· νὰ δεκαπλασιάσοτον (sic) καρπὸν εἰς τὸν ἀποθερισμόν μου. Diese Proben habe ich absichtlich genau in der Form der Handschrift gegeben, um zu zeigen, dass die Sprache sehr tiefes Mittelgriechisch und die Orthographie eine sehr incorrecte ist. Der ausgehobene Passus ist einer der besseren; die kritische Bearbeitung erfordert mehr Zeit, als mir augenblicklich zu Gebote steht, daher ich von der Mittheilung einer völligen Paraphrase oder des vollständigen Textes jetzt Abstand nehmen muss; man wird den letzteren mit dem übrigen Material vereinigt finden.«

Bis jetzt hatten wir die allgemeinen Vorstellungen der Monate und deren Schlagworte im Auge. Wir wurden von diesem Gesichtspunkte aus darauf hingedrängt anzunehmen, dass in der Zeit, aus der unsere Nachrichten stammen, bereits ein gewisses Schema für den Monatscyclus feststand, und dass dieses im Volke lebte und verbreitet war durch Vermittlung der bildenden Kunst. Daraus allein liesse sich schliessen, dass in diesem Falle auch die Typen, unter denen man die einzelnen Schlagworte darstellte und dachte, ebenso feststehen mussten, als die Stichworte selbst. Gehen wir zur Prüfung dieses apriorischen Schlusses die einzelnen Bilder, wie sie sich bei Eustathius und in den Miniaturen darstellen, kurz durch.

Unter dem Schlagworte Hasenjagd zeigt uns Eustathius im Januar einen Jäger. Er weiss die Gestalt zu beleben: wir sehen den Jüngling in seiner kraftstrotzenden Wildheit vor uns, wie er sich mit blutigen Händen erregt bewegt und den Hunden ruft. Dem Dichter tritt diese Erscheinung, die er selbst wohl einmal auf der Jagd beobachtet hatte, so lebhaft vor die Seele, dass er die Grenze der bildenden Kunst empfindet: es fehlt das Leben, weil die Stimme fehlt. Dann aber lese man weiter. Plötzlich erstarrt der wilde

Jäger und — wird zum Modell: mit der Linken hält er den Hasen, mit der Rechten streichelt er die Hunde zu seinen Füssen. Der Widerspruch muss auffallen. Halten wir den Act der den Hasen erhoben haltenden Linken fest. Der Marcianus übergeht das Schlagwort Hasenjagd. Die Octateuch-Miniaturen stellen darunter den Monat December dar, leider nur im Brustbild. Aber dieses allein genügt zu der Wahrnehmung, dass auch der Miniator den Act des Eustathius copirte: einen Jäger, der in der Linken einen Hasen erhoben hält.

Kälte ist das bezeichnende Schlagwort für den Februar. Eustathius sieht auf seiner Gartenwand einen hundertjährigen Greis, der in einen Pelz gehüllt, vor einem Feuerbecken sitzt, an dem er Hände, Leib und Beine, die entblösst sind, wärmt: Altersschwäche, fröstelnd der alles durchdringenden Flamme gegenüber. Der Dichter empfand diesen Contrast, die Flamme wuchs desshalb in seiner Phantasie riesengross an. Sehen wir aber davon ab, so bleibt genau derselbe Typus übrig, den wir im Marcianus finden und der, auf das Brustbild beschränkt, genau ebenso im Octateuch wiederkehrt.

Krieg ist die Losung des März. Seinem Bilde gegenüber können wir bei Eustathius eine ähnliche Beobachtung machen, wie bei dem Jäger. Zuerst lebt die Figur: sie bewegt sich ganz militärisch. Am Schlusse aber steht sie da »mit der langen Lanze in der Rechten, dem Schild in der Linken«. Ihre Beine sind so kunstvoll gebildet, dass man glauben könnte, der Krieger bewege sich. Abstrahiren wir wieder vom Anfang und halten wir den Act des Schlusses fest, so bleibt die Figur des Marcianus: ein gerüsteter Krieger mit der Lanze in der Rechten, dem Schild in der Linken. Derselbe Typus kehrt unverändert in beiden Octateuch-Miniaturen wieder.

Auf der Weide, als Hirten treffen wir den April. Wie der Jäger die Hunde, so hat dieser bei Eustathius die eben gebärende Ziege zu Füssen. Er steht ihr bei, hebt das Erstgeborene empor, spielt die Syrinx etc. Man sieht, Eustathius gibt eine Folge von Handlungen, kann also unmöglich streng bei der Beschreibung des Bildes geblieben sein. Es erscheint daher durchaus möglich, dass er nichts anderes als den Kriophoros der Miniaturen vor sich hatte, der in seiner Phantasie Leben gewann und dem nun all die Thätigkeiten angedichtet wurden, die Eustathius selbst auf seinem Landgute beobachtet hatte. Der spiessbürgerliche Theodorus kommt dem Bilde gegenüber zu einer ganz anderen, aber vielleicht richtigeren Deutung.

Blumen und Rosen; Der Proletarier hat nicht Zeit, sie voll zu geniessen. Er ist an andere Düfte gewöhnt. Wenn das nicht die Begründung ist, dass die gesammte Kunst des Mittelalters nur den Vornehmen als Träger der Rosen bildete, so ist mir der eigentliche Beweggrund entgangen. Eustathius zeichnet sich selbst, wie er im bequemen, weiten Chiton, der wie die Schuhe prächtig in Stickereien erglänzt, mit entzückt lächelndem Gesicht und vom schweren Dufte betäubt, zwischen seinen Blumen und Rosen einherwandelt und sich mit denselben schmückt. Dann tritt plötzlich wieder das Modell hervor: in den Händen hatte er Blumen, Rosen und andere Pflanzen etc.: die Figur des Marcianus im langen, weichen Chiton, Blüthenzweige haltend. Die

Mütze übersah Eustathius. Im Octateuch scheint dieselbe Gestalt an einer Blume zu riechen. Wäre das wirklich der Fall, so hätten wir das sonderbare Factum, dass die Miniatur des Marcianus den Typus der italischen, diejenige des Octateuch dagegen den Typus der altchristlichen Kunst wiedergibt.

Bei der Wiesenernte im Juni schildert Eustathius einen Schnitter, den er im Vorübergehen bei seiner Arbeit beobachtet hatte. Dazu, sogar bis auf den unschönen Chiton, passt das Bild des Marcianus, obwohl dieser im Grunde vom Schlagworte abweicht, indem er den Bauer Getreide schneiden lässt, wo es sich um die Wiesenernte handelt. Die Octateuch-Miniaturen konnten im Brustbilde die Handlung nicht wiedergeben, sie beschränkten sich daher darauf, dem Manne sein Attribut, die Sense, wohl auch im Cod. 747 in die Rechte zu geben.

Der Schnitter bei der Getreideernte im Juli ist vielleicht die schwächste Figur des Eustathius. Das ihm vorliegende Bild wird sich mit dem vorhergehenden fast gedeckt und ihn daher wenig angeregt haben. Desshalb beschreibt er es kurz gleich am Anfange: Der Schnitter hält die Sichel in der Rechten und umfasst mit der Linken die Garbe. Der Marcianus zeigte uns dies Bild schon zum Juni. Vielleicht waren die Typen des Juni und Juli im traditionellen Cyclus gleich, so dass der Maler des Marcianus das Bedürfniss hatte, zu variiren und den Bauer worfelnd bildete. Die Octateuch Miniaturen drängen insofern zur Wahrscheinlichkeit dieser Annahme, als beide den Schnitter, einmal mit der Sichel, das andere Mal mit Aehren in der Rechten bilden.

Die Hitze des August verbildlicht Eustathius genau in derselben Weise, wie die Miniaturen: er sieht eine halbnackte, nur leicht durch eine Leinwand verhüllte Gestalt mit grossem Hute, die gierig aus einem Gefässe trinkt. Doch deutet er die Figur anders, als sie wahrscheinlich zu nehmen ist, indem er darin einen λουόμενος, einen, der eben gebadet hat, sieht, was an und für sich schon in offenbarem Widerspruch damit steht, dass man die Figur vor Hitze keuchen und schwitzen sähe. Man merkt, Eustathius nimmt es nicht genau mit der Deutung des ihm vorliegenden Bildercyclus. Wir aber werden, besonders wenn wir erst die gleiche Darstellung der altchristlichen Kunst kennen gelernt haben, in der Figur einfach einen Mann sehen, der sich möglichst vor der Hitze zu wahren sucht: so wenig Kleidung als möglich, ein kühles Getränk, ein Fächer. Eustathius übersah letzteren. Die Miniaturen stimmen bis auf den Hut, der im Octateuch fehlt, genau überein.

Dem Bilde des Schlagwortes Weinlese gegenüber dürfte Eustathius in dieselbe Lage gelangt sein, wie beim Kriophoros im April. Der Typus, wie er in den Miniaturen unverändert wiederkehrt: ein Winzer, der die Weinbutte am Rücken hat, war ihm zu einfach. Eustathius erinnert sich all der anziehenden Erntefreuden und seine Phantasie bildet den schlichten Typus in einen Mann um, »der Weinstock, Winzer, Kufe und Quelle des Weines zugleich war«.

Deutlicher als sonst tritt uns das Vorgehen des Dichters entgegen in dem Bilde des Vogelfanges. Denn Eustathius beschreibt kein Gemälde, sondern er schildert die aufeinanderfolgenden Momente einer solchen Jagd.

Die Miniaturen zeigen den Vogelsteller mit seinen Attributen: dem Falken und einem Stabe, an dem die mit der Lockspeise gefangenen Vögel hängen. Eustathius erhält dadurch die Anregung, seine Phantasie belebt das Gemälde: er sieht den Jäger die Lockspeise bereiten, die Schlingen stellen und Netze auswerfen. Er sieht weiter, wie die armen Thierchen lustig zwitschernd heranfliegen, gefangen und geschlachtet werden. Eustathius selbst wird wohl öfter mit dabei gewesen sein und beim Abendschmause die erbauliche Schlussbetrachtung angestellt haben. Den Falken übergeht er, wie beim Mai die Mütze, beim August den Fächer.

Der Pflüger gibt ihm weiter Gelegenheit, im Bilde des November sein ganzes Geschick in der realistischen Detailmalerei zu entwickeln. Wir glauben eines jener grotesken Neapler Elfenbeinfigürchen zu sehen, deren zerlumptes Gewand in farbiger Masse ausgearbeitet sich grell von dem glänzenden Weiss des Fleisches abhebt. Erst am Schlusse kehrt er zu seinem Bilde zurück. Darin stemmt der Bauer mit der Rechten den Pflug gegen die Erde und hält in der Linken den Stimulus: genau wie im Marcianus.

Im Bilde des Säemanns endlich fängt Eustathius ebenfalls mit der detaillirten Schilderung der Gestalt an. Dann aber beschreibt er der Handlung nach den Typus der Miniaturen, nur dass er einen Korb, statt des Tuches als Behältniss für den Samen angibt. Seine Phantasie aber führt ihn noch weiter, zeigt ihm auch die Vögel, welche sich hinter dem Säemann in den Furchen niederlassen. Diese, schliesst er, habe der Künstler nicht sehen lassen.

Dieses kurze Eingehen auf die Typen der vier Cyclen beweist, glaube ich, zur Genüge, dass allen nur ein Typus zu Grunde liegt. Eustathius, ein ebenso kräftiger Realist, wie weichlicher Gourmand von feiner Beobachtungsgabe und einer Phantasie, die sich in's Detail verbohrt, nicht aber, wie ja sein ganzer Roman beweist, im Stande ist, aus dem traditionellen Kreise herauszutreten — Eustathius unternimmt es, den althergebrachten Cyclus von Monatsbildern poetisch zu gestalten. Er hat all die ländlichen Scenen genau beobachtet. Die einfachen Typen regen daher sein Erinnerungsvermögen an, die Phantasie hilft nach und es kommen auf diese Art Beschreibungen zu Tage, die unverkennbar von den Typen ausgehen, wie wir sie in den Miniaturen sehen, die aber, obwohl meist in eine bunte Schale gehüllt und bisweilen sogar in eine Folge von Handlungen aufgelöst, immer noch deutlich hervortreten. Etwas ästhetischer Witz und stellenweise das Behagen, sich selbst zu schildern, geben dem Ganzen einen pikanten Reiz. Er ist darin jedenfalls viel günstiger angeregt worden, als durch Achilles Tatius und Heliodor zu seinem ganzen Roman, in dem durchaus nichts von individueller Gestaltungskraft des Autors zu finden ist.

Andererseits wird wohl Niemand bezweifeln, dass dem Marcianus und den beiden Octateuchfolgen derselbe Typencyclus zu Grunde liege. Einzelne Variationen gehen auf Kosten der Verkürzung im Brustbilde, so besonders, dass der Juni nicht mäht, sondern die Sense hält, der Juli nicht das Getreide schneidet oder worfelt, sondern als Attribut die Achre hat. Andere Abweichungen erklären sich wieder aus dem ganzen Charakter der byzantinischen

Kunst und beweisen nur die bereits an anderer Stelle bewiesene Thatsache, dass die Miniatoren die vorgeschriebenen oder traditionellen Schemen nicht mit absolut sklavischem Stumpfsinn nachahmten, sondern hie und da variirten. So wird z. B. bei der Taufe Christi das vorgeschriebene Schema vereinzelt umgekehrt, bisweilen fehlt auch die Andeutung der Erscheinung am Himmel. In gleicher Weise erklärt sich in unserem Falle z. B., dass der Marcianus im Juni und Juli nicht genau mit Eustathius und dem Octateuch stimmt, daraus, dass dem im August von der Hitze Gequälten im Octateuch der breite Hut fehlt, dass der Vogelsteller in Cod. 747 den Stab statt des Falken erhebt, endlich dass der Mann im Marcianus die Schüssel mit dem Schweinskopf vor sich, im Octateuch aber mit der Rechten erhoben hält.

Die vergleichende Zusammenstellung der Schlagworte ergab, dass diese in der Zeit, aus der uns Monatsbilder und Reime erhalten sind, bereits traditionell fest ausgebildet waren. Weiter, dass mit der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert ca. eine Wandlung eintrat, indem durch den Einfluss des Occidents einem der Monate, meist dem Januar das Schlagwort »Schweineschlachten« beigelegt wurde [22]). Es muss zunächst genügen, auf diese Ergebnisse hingewiesen zu haben. In der Bearbeitung der Zeichnungen des Filocalus, wo jene altchristlich-römischen den byzantinischen und italischen Cyclen gegenübergestellt werden, wird es sich zeigen, dass der Typus, wie wir ihn eben aus vier Cyclen kennen gelernt haben, nichts anderes ist, als die Weiterbildung des altchristlichen.

Ich freue mich, zum Schlusse gleich noch eine Nutzanwendung von dieser Untersuchung machen zu können. In italischen Monumenten mit Darstellungen der Monate war mir nie eine bedeutendere Spur byzantinischen Einflusses entgegengetreten. Da stand ich vor einiger Zeit vor S. Marco in Venedig. Das Hauptportal dieser Kirche ist bekanntlich reich mit Sculpturen geschmückt. Der zweite Rundbogen des reich profilirten Einganges nun zeigt die Darstellung der zwölf Monate. Dieselben verhalten sich zu den byzantinischen Typen des 11. und 12. Jahrhunderts ungefähr ebenso, wie die oben aus dem Codex des Fulvius Ursinus mitgetheilten Verse. Der byzantinische Typus tritt noch ganz deutlich hervor, doch ist er im Laufe von ein bis zwei Jahrhunderten etwas überwuchert, in Venedig speciell durch italischen Einfluss. Bei der nachfolgenden kurzen Beschreibung stelle ich die byzantinischen Schlagworte jedes Monates stets an die Spitze.

Januar: Hasenjagd oder Schweineschlachten. In Venedig trägt der Monat einen mächtigen Baumstamm. Wahrscheinlich um ihn für das Feuer zu zerspalten, wie es uns ein Schüler des Antelami am Baptisterium zu Parma

---

[22]) Auch das Studium der Ikonographie der Taufe Christi ergab eine Wandlung des Typus um diese Zeit. Vor ca. 1100 ist das Kreuz und die Zweizahl der Engel bezeichnend, nach dieser Zeit die Personification des Jordan und die Dreizahl der Engel. Vergl. a. a. O. S. 28. Andererseits ergab die vergleichende Betrachtung der Typen, dass allen Darstellungen nur ein einziger Cyclus zu Grunde liegt. Dieser hat auch die Litteratur der Monatsverse angeregt.

zeigt [22]). — Februar: Kälte. Typus: Greis am Feuer. So auch an S. Marco. Wir sehen den Alten mit Pelz und Kapuze im Klappstuhl mit Lehne am Feuer sitzend, wie er mit der Linken das linke Bein an das Feuer hält. — März: Krieg. Typus: Krieger. Genau so mit der Lanze in der Rechten, den Schild in der Linken hier. Doch dazu kommt eines: zu Füssen des Kriegers liegt eine nackte Gestalt, die sich zurückwendend und die Linke in die Seite stemmend, mit der Rechten ein Horn zum Munde führt. Die Figur stösst in die Kriegstrompete, würde man deuten. Der Vergleich mit italischen Darstellungen belehrt uns eines andern. Dort gibt es zwei Typen für den März. Entweder er beschneidet die Bäume oder er stösst in's Horn und ruft so das Vieh heraus auf die Weide. Der Einfluss dieses letzteren Typus macht sich, glaube ich, in unserer Sculptur geltend. — April: Weide. Typus: Kriophoros. So trägt er auch hier den Widder auf der Schulter. — Mai: Blumen. Typus: ein Vornehmer mit Blütenzweigen oder an einer Blume riechend. Der venezianer Bildhauer wählt ersteren Typus, wie natürlich, wenn wir erfahren, dass dies das gemeingültige italische Bild des April ist. Als Vornehmer ist er thronend, mit Blumen in Händen dargestellt. Zu beiden Seiten des Thrones sieht man Jungfrauen, die ihm eine Krone auf's Haupt setzen. — Juni: Wiesenernte. Typus: ein Schnitter mähend. Nur der Marcianus machte die Ausnahme, dass er bereits mit der Sichel Getreide schnitt. Den gleichen Fehler finden wir hier: ein Schnitter in kurzer Exomis, mit grossem, hohem Strohhut schneidet ein Aehrenbündel. — Juli: Getreideernte. Typus: schneidet mit der Sichel Aehren. Hier mäht er mit der Sense Gras, so dass es scheint, als habe der Bildhauer die Monate Juni und Juli verwechselt. — August: Hitze. Typus: ein Halbnackter aus einem Gefässe trinkend, mit dem Fächer in der Linken. Das gleiche Schlagwort illustrirt auch unsere Sculptur, der Typus ist etwas variirt: ein Jüngling in leichter, ungegürteter Tunica ist in einen Lehnstuhl gesunken und schläft, den Kopf mit der Linken auf die Lehne stützend. In der Rechten hält er den Fächer. — September: Weinerte. Typus: Winzer, der eine Weinbutte trägt. Genau so in Venedig. — October: Vogelfang. Typus: Vogelsteller mit einem Falken auf der Rechten und den durch die Lockspeise gefangenen Vögeln an einem Stabe in der Linken. Wie beim Juli, so scheint der Bildhauer auch hier wieder October und November verwechselt zu haben. Denn erst den November bildet er als Vogelsteller, ein Typus, der übrigens italischen Cyclen völlig fremd ist. Der Mann hält drei todte Vögel in der Linken und erfasst mit der Rechten einen andern, der oben an der am Stabe befestigten Lockspeise hängt, beim Schwanze. Darüber sitzen und fliegen andere Vögel. — November: pflügend oder säend. Der Bildhauer wendet das Schlagwort pflügend an, aber, wie gesagt bereits für den October. Ferner lässt er den Ackersmann mit der Schaufel hantiren, während Eustathius und der Marcianus ihn am Pfluge zeigen. — December: Saat oder Hasenjagd. Wie wir jedoch schon in den Monatsversen des Manuel Philes fanden, überträgt auch der Bildhauer auf diesen Monat das Schlagwort

[22]) Vergl. M. Lopez, Il ballistero di Parma. Taf. XIV, Fig. 12.

Schweineschlachten, das in Byzanz mit dem 12. Jahrhundert für den Januar geltend wird. Wir schlossen daraus auf italischen Einfluss, der hier in Venedig insofern wieder stärker hervortritt, als eben der December in allen italischen Darstellungen dieses Schlagwort hat. Wir sehen einen bärtigen Mann, der seine Füsse auf ein Schwein setzt, es mit der Linken beim Rüssel fasst und mit der Rechten den Stoss führt.

Der den Baumstamm tragende Mann im Januar, der in's Horn Blasende zu Füssen des Kriegers im März und die Anwendung des Schlagwortes Schweineschlachten auf den December beweisen den Einfluss Italiens. Im Uebrigen sind die Schlagworte der byzantinischen Kunst angewendet. Die Monate Juni—Juli und October—November scheinen der Reihenfolge nach vertauscht. Was die Typen anbelangt, so stimmen die des Greises am Feuer, des Kriegers, des Hirten, der beiden Schnitter und des Winzers völlig mit den byzantinischen. Dagegen ist das Thronen und Gekröntwerden des Vornehmen mit den Blumen, das Schlafen des vor Hitze Schmachtenden, das Weglassen des Falken beim Vogelsteller und das Eingehen auf die Jagd mit der Lockspeise, das Bearbeiten des Feldes mit dem Spaten, endlich die wörtliche Illustration des Schlagwortes Schweineschlachten (wie es durchweg in Italien geschieht) — Alles das sind dem Byzantinismus fremde Motive. Desshalb und weil die Uebung der Sculptur den späteren Byzantinern überhaupt abhanden gekommen zu sein scheint, darf man wohl schliessen, dass der Monatscyclus von S. Marco von einem Italiener unter Anleitung der in Venedig beschäftigten griechischen Maler resp. Mosaicisten ausgeführt worden ist. Dadurch würde sich dann einfacher als sonst das Hereinspielen italischer Typen, dadurch auch die Unsicherheit in den griechischen erklären, dadurch endlich würde die Schöpfung neuer Motive, die weder griechisch noch italisch traditionell sind, begreiflich, weil die Unsicherheit den Künstler öfter zu dieser Aushilfe gedrängt haben müsste. Dass er aber im Stande war selbständig zu schaffen, wird bewiesen durch die durchaus nicht ungeschickte oder geistlose Ausführung dieser, wie der übrigen Portalsculpturen.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

In den beiden Peintre-Graveurs von Bartsch und Passavant macht sich besonders bei den ältesten und seltensten Producten des Kupferstiches ein sehr bedauerlicher Mangel fühlbar, welcher für die weitere Forschung gar oft ein unüberwindliches Hinderniss bildet; — ich meine der Mangel an gewissenhafter Angabe des Fundortes der einzelnen Blätter. Bei Bartsch hat man sich gewöhnt, sein Werk im Wesentlichen als einen raisonnirenden Katalog des Bestandes der beiden grossen Wiener Sammlungen, der Hofbibliothek und Albertina, sowie einiger nun freilich zum Theil längst zerstreuter Privatcabinette: Graf Fries und Harrach, Fürst Paar, Liechtenstein, Esterházy etc. zu betrachten. Passavant aber hatte auf seinen Reisen viele Sammlungen gesehen und wäre mit leichter Mühe im Stande gewesen, seinem Peintre-Graveur planmässigere und zuverlässigere Angaben über den Fundort der seltensten Blätter einzuverleiben, als er es gethan hat. Es ist selbstverständlich, dass ich hier nicht einer pedantischen Aufzählung aller Exemplare der relativ häufig vorkommenden Blätter Schongauer's, Meckenem's oder des sogenannten Zasinger das Wort reden will. Bei den seltenen Monogrammisten und Anonymen sollte aber ein gewissenhaft gearbeiteter Peintre-Graveur die Angabe aller noch bekannten Abdrücke nicht verschmähen. Nur so wird die wissenschaftliche Forschung im Stande sein, unsere Kunde vom Ganzen zu fördern, wenn ihr auch im Einzelnen die Wege zu den Quellen gewiesen sind.

Aus diesem Bedürfniss heraus entstand der Plan, die auf der Reise gesammelten Notizen für einen deutschen Peintre-Graveur des 15. Jahrhunderts, an dem der Verfasser seit einer Reihe von Jahren arbeitet, im Rahmen dieser Zeitschrift zu veröffentlichen und in einer Reihe stofflich zusammenhängender Artikel gewissermaassen ein Inventar des Bestandes der kleineren Cabinette zu geben.

Ich habe mich dabei von dem Grundsatze leiten lassen, dass in erster Linie die weniger bekannten oder entlegeneren Sammlungen Beachtung ver-

dienen, besonders solche, welche durch ihren Aufbewahrungsort in Schlössern oder anderen Privatgebäuden nicht genügend vor plötzlicher Vernichtung durch Feuer oder andere Zufälle geschützt sind. Dann zog ich aber auch die öffentlichen Sammlungen kleinerer Städte wie Gotha, Weimar, Darmstadt, Erlangen, Stuttgart u. s. w. in den Kreis meiner Betrachtung und liess nur die grossen öffentlichen Cabinette von Amsterdam, Basel, Berlin, Dresden, London, München, Paris und Wien unberücksichtigt, weil deren reicher Bestand einen ungebührlich grossen Raum in Anspruch nehmen würde, und sie dem Studium ohnedies leichter zugänglich sind.

Für die Reihenfolge der einzelnen Meister war im Allgemeinen die chronologische Anordnung maassgebend, wie sie sich mir auf Grund der bisherigen Studien darstellte. Nur hielt ich es für rathsam, den Bestand jeder Sammlung in drei Hauptabtheilungen: A) Oberdeutsche, B) Niederdeutsche und Niederländer, C) Anonyme zu gliedern. Die Zuweisung dieser oder jener Stecher zur Abtheilung A oder B, sowie die chronologische Anordnung in beiden konnte jedoch mit Rücksicht auf den Raum nicht jedesmal motivirt werden, selbst da nicht, wo ich mich in bewusstem Gegensatz zu Passavant und den übrigen Ikonographen befand. In dieser Hinsicht muss ich den Leser auf andere im Kunstfreund und Repertorium veröffentlichte Artikel, sowie auf meine Arbeiten über die ältesten deutschen Spielkarten [1]), den Meister mit den Bandrollen [2]) und den im Druck befindlichen Katalog der deutschen Stich-Incunabeln des Germanischen Museums verweisen. Bei allen selteneren Blättern sind etwa vorhandene Reproductionen angeführt.

I.

Schloss Wolfegg.

Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee.

Wenn man von Ulm nach Friedrichshafen fährt und bei Aulendorf den Zug verlässt, so führt eine Zweigbahn in südöstlicher Richtung nach Isny. Man erreicht auf derselben, vorüber an dem malerisch gelegenen Städtchen Waldsee, etwa in einer Stunde das Pfarrdorf Wolfegg mit dem Schloss des Fürsten Waldburg-Wolfegg. Dasselbe birgt neben einer kleinen Galerie mit einigen guten altdeutschen Bildern und verschiedenen Sammlungen von Alterthümern und Curiositäten namentlich eine Kupferstichsammlung von ganz hervorragender Bedeutung. Sie ist in etwa 300 Klebebänden verschiedenen Formates nach Gegenständen geordnet, so wie sie im 17. Jahrhundert zusammengebracht und abgeschlossen wurde. Erst in neuerer Zeit wurden die werthvollsten Blätter des 15. Jahrhunderts vereinigt, doch so, dass man immer noch in anderen Bänden einzelne von ihnen antrifft [3]). Im Uebrigen erschwert

[1]) Dresden, W. Hoffmann 1885.

[2]) Ebenda 1886.

[3]) Der Fürst gestattet in liberalster Weise den Besuch der Sammlungen zu jeder Tageszeit, und ich gedenke hier mit besonderer Dankbarkeit des mit der Aufsicht über die Sammlung betrauten Herrn Bauverwalters Jeggle, der mir täglich

die alte Anordnung natürlich die Benutzung der Sammlung in hohem Grade, und wer z. B. die Stiche und Holzschnitte des 16. Jahrhunderts genau kennen lernen will, muss mindestens eine Woche dem Durchblättern aller 300 Bände opfern. Man findet häufig unter vielen Hunderten ganz werthloser Heiligenbildchen des 17. Jahrhunderts die köstlichsten Abdrücke von Werken der Kleinmeister. Diese Stechergruppe ist überhaupt ausserordentlich reich vertreten, vor Allem die Brüder Beham und Altdorffer, dessen seltenste Blätter sich vorfinden. Von Dürer's Hieronymus in der Grotte, B. 59, kann man schwerlich einen Abdruck von gleicher Kraft und Schönheit finden, wie den in Wolfegg. Mehrere der so ungemein seltenen in Farben gedruckten Landschaften von Hercules Zeghers sah ich neben herrlichen Radirungen Rembrandt's, gepunzte Pokale und Ornamentstiche in Fülle, und nur die italienischen Stecher des 15. und 16. Jahrhunderts fehlten fast vollständig.

Es kann hier nicht in meiner Absicht liegen, auch nur annähernd eine Vorstellung vom Reichthum der Sammlung zu geben, und ich möchte nur noch die Fachgenossen auf die zwar nicht zahlreichen, aber schönen Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aufmerksam machen. Den kostbarsten Schatz aber, den das Schloss birgt, und der — Dank der Vorsicht des glücklichen Besitzers — mit anderen Cimelien, z. B. einem miniirten Codex des Königs Mathias Corvinus, in einer feuerfesten eisernen Truhe aufbewahrt wird, bildet unzweifelhaft das von Essenwein publicirte [4]) »Mittelalterliche Hausbuch« vom sogenannten Meister von 1480. Dieses wunderbare Buch entrollt in der Fülle seiner Darstellungen und der frischen Unmittelbarkeit der Auffassung, die ihm die leicht skizzirende Hand eines grossen, bergeshoch über seiner Zeit stehenden Künstlers verliehen, ein so umfassendes Bild jener derben, händelsüchtigen, ehrsamen, frommen, arbeitsamen und naiven Zeit, dass man immer aufs Neue mit Genuss zu ihm zurückkehrt.

Dass diese Handschrift oberdeutsch, speziell schwäbisch sei, unterliegt keinem Zweifel, und ebensowenig kann es fraglich sein, dass ihr Illustrator, der sogenannte Meister von 1480, auch der Meister des Amsterdamer Cabinets genannt, ist. Einzelne Figuren decken sich vollkommen mit denen seiner Stiche, und wenn ich den Meister daher in dem nachfolgenden Verzeichniss im Gegensatz zu Passavant, der ihn für einen Niederländer hält, als oberdeutsch anführe, so kann ich mich dabei auf die übereinstimmenden Urtheile von Harzen, v. Retberg, R. Vischer und W. Schmidt berufen. Ausführlicher begründet habe ich diese meine Ansicht in dem oben erwähnten Nürnberger Katalog [5]) und es erübrigt daher nur noch zu bemerken, dass ich den dort vorgeschlagenen Namen: »Meister des Hausbuches« an Stelle des ganz unzutreffen-

vom frühen Morgen bis zur Abenddämmerung in uneigennützigster Weise seine Zeit opferte.

[4]) Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift mit vollständigem Text und facsimilirten Abbildungen. Mit einem Vorworte von Dr. A. Essenwein. Frankfurt a. M., Heinrich Keller 1887.

[5]) Katalog der deutschen Kupferstiche im Germanischen Museum. Nürnberg 1887. p. 30.

den »Meister von 1480«[6] oder des schwerfälligen und irreführenden »Meister des Amsterdamer Cabinets« auch hier beibehalten habe.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Die Sibylle und Kaiser Augustus. B. VI. 7. 8. P. II. 41. 8. Bartsch hielt die Darstellung für Salomo's Götzendienst, ein Irrthum, den bereits Friedrich v. Bartsch berichtigte. Wenn Passavant, auf Waagen gestützt, behauptet, dass der Meister das Motiv zu seinem Stich einem Gemälde des Roger van der Weyden im Berliner Museum entlehnt habe, so ist dies nicht ganz zutreffend. Der linke Flügel des Bladelin-Altars (Nr. 535) zeigt zwar denselben Gegenstand, aber völlig anders dargestellt. Nur in dem Punkte, dass die Handlung hier wie dort im Zimmer vor sich geht, und die Sibylle hinter dem knieenden Kaiser steht, stimmen beide Darstellungen überein. Eine wirkliche Abhängigkeit halte ich für sehr unwahrscheinlich. Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der altniederländischen Malerei p. 395) haben den Irrthum weiter verbreitet.

2. Die grosse Madonna von Einsiedeln. B. VI. 16. 35. P. II. 43. 35. Dieses Hauptblatt des Meisters ist nicht so selten, wie die kleine Madonna von Einsiedeln. Ich kenne bis jetzt 12 Exemplare, während mir von der kleinen Ausgabe nur 5 bekannt sind. Beide Stiche wurden bekanntlich für das Fest der Engelweihe (Dedicatio Angelica) vielleicht im Auftrage des Klosters hergestellt. Dass der Meister E S desshalb persönlich in Einsiedeln gewesen sein müsse, ist eine vage Vermuthung, die bisher durch nichts beglaubigt wurde, wenngleich es an sich nicht unwahrscheinlich ist, dass auch er aus seiner nicht allzuweit entfernten Heimath (etwa Freiburg oder Breisach) die Wallfahrt nach Einsiedeln unternommen habe. Die Stiche konnte er jedenfalls auch auf Bestellung fertigen[7], wenn er sie nicht als Handelsartikel für eigene Rechnung verkaufte. Noch heute bilden die in zahllosen Buden feilgehaltenen Madonnenbilder in Einsiedeln eine ergiebige Quelle des Wohlstandes der Einwohner.

v. Murr[8] citirt eine Beschreibung der Feierlichkeit im Jahre 1466 aus Christoph Hartmann's »Annales Heremi Deiparae Matris Monasterii in Helvetia« (Friburgi Brisgoviae 1612. fol. p. 427): »Sed ad restitutionem Monasterii breviorem et faciliorem, maximum adiumentum attulit, eodem anno sexagesimo sexto, solito Septembri, Angelica Dedicatio, publicatisque, et longe, et late fama dispersis Pii II. bullis, — — itinerum securitate promissa, ingens omnino ad Dedicationis solemnitatem concursus fuit, multa donaria, et ad fabricam perficiendam subsidia oblata.«

[6] Die Jahreszahl 1480 ist seit Duchesne, der sie handschriftlich auf einem Blatt des Meisters gesehen haben will, nicht wieder aufgefunden worden, und der Künstler muss schon vor 1467, also gleichzeitig mit dem Meister E S gearbeitet haben.

[7] Vergl. des Verfassers Schrift »Die ältesten deutschen Spielkarten etc.« p. 12, Anmerk. 1.

[8] Journal z. K. V, p. 33.

Aus dieser Stelle scheint sich die irrige Meinung aller späteren Ikonographen herangebildet zu haben, die Engelweihe des Meisters E S sei bestellt worden, um durch ihren Verkauf Mittel zum Wiederaufbau des abgebrannten Klosters zu beschaffen. Es kann sich nur um einen weiteren Ausbau des Klosters und seiner Kirche gehandelt haben, denn erst im Jahre 1467 legte ein grosser Brand die Gebäude in Asche [9]). Die beiden Madonnen des Meisters E S sind aber von 1466 datirt.

In Einsiedeln selbst befindet sich kein Exemplar des Stiches mehr. Nur ein Probeabdruck des Holzschnitt-Facsimiles aus P. Gall Morell's Schrift: »Die Legende von St. Meinrad etc.« (Einsiedeln 1861) hängt eingerahmt in der Klosterbibliothek. Uebrigens hat man in der Darstellung des Meisters E S wohl nicht, wie von einigen Autoren angenommen wird, das treue Abbild des wunderthätigen Gnadenbildes zu Einsiedeln, wie es im 15. Jahrhundert aussah, vor sich, da beide Darstellungen stark von einander abweichen. — Die heute in einer prachtvollen Marmorcapelle von den Gläubigen verehrte Madonna — ich hatte Gelegenheit, eine Photographie derselben ohne die nur das schwarze Gesicht freilassenden goldstrotzenden Gewänder zu sehen — ist eine charakterlose moderne Arbeit unseres Jahrhunderts und bietet gar keine Berührungspunkte mit den Darstellungen des Meisters E S.

3. St. Petrus. B. VI. 21. 51. Blatt 2 aus der Folge der grossen stehenden Apostel. B. 50—62.

4. Der Heiland segnet die hl. Jungfrau. B. VI. 33. 87. Christus, den Bartsch irrig für Gott Vater hält, entspricht ganz der Darstellungsweise bei dem grossen Crucifix P. 133 und der Madonna von Einsiedeln. Gott Vater wird vom Meister E S stets als Greis mit langem Bart dargestellt.

Eine unbeschriebene gegenseitige Copie, auf welcher das Kleid der Maria nicht bis zur Quaste des Kissens hinaufreicht und die untere breiteste Stufe des Thrones fehlt, befindet sich im Münchener Cabinet. Sie hat nur 83 mm im Durchmesser der Einfassung. Die Arbeit ist äusserst roh, von der Hand desselben Stechers, welcher das Passionswappen B. 88 copirt hat, und ebenfalls mit bräunlicher Farbe gedruckt.

5. Trost gegen Verzweiflung. P. II. 96. 76. 5. Blatt 4 aus der Ars moriendi P. II. 95. 76 in einem Abdruck von erster Schönheit. Diese aus 11 Blättern bestehende Ars moriendi [10]) wird von Passavant als Product der Schule des Meisters E S und selbstverständlich als Copie nach der bekannten xylographischen Folge aufgeführt. In dem seit Heinecken's Tagen andauernden, aber noch immer zu keiner endgiltigen Entscheidung gebrachten Streit um die wahre erste Ausgabe der Ars moriendi ist dieser kleinen Kupferstich-

---

[9]) Vergl. A. Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln etc., 1883, p. 4.

[10]) Der Verfasser des Peintre-Graveur rechnet zu diesen 11 Blättern noch eine Madonna mit zwei Engeln, welche sich an der Spitze des Exemplars der Wiener Hofbibliothek mit handschriftlichem Text eingeheftet findet. Da dieselbe aber in den beiden anderen Exemplaren in Cöln und Oxford fehlt, auch in keiner der xylographischen Ausgaben vorkommt, halte ich ihre Zugehörigkeit zur Folge nicht für wahrscheinlich.

ausgabe kaum gedacht worden. Günstigsten Falles wird sie, wie z. B. bei Dutuit [11]), ganz beiläufig, als für die Entscheidung der Prioritätsfrage gar nicht in Betracht kommend, erwähnt. Am eingehendsten hat sie Friedrich v. Bartsch [12]) beschrieben. Er sagt über den künstlerischen Gehalt der Blätter: »Zeichnung und Stich der Bilder fällt bestimmt in den Zeitraum von 1460 bis 1480. Reiche Composition, ein natürlicher kindlicher und edler Ausdruck erinnern an die Auffassungsweise des Meisters E S und der stammverwandten Zeitgenossen. Stark markirte Contouren, nach Art der eingebleiten Glasgemälde, contrastiren auffallend mit den äusserst feinen Schattirungen.« Mit noch rühmenderen Worten spricht Waagen [13]) von den Stichen und vergleicht sie mit den Holzschnitten, welche sie trotz ihres viel kleineren Formates, durch reichere Composition, lebendigere Motive und bessere Zeichnung weit überragen. Er hält die Stiche für niederrheinischer Abkunft. — Duchesne [14]) hatte aber schon früher die Folge dem Meister E S zugeschrieben und Renouvier [15]) hielt gleichfalls an dessen Autorschaft fest. Ganz mit Recht, denn die Blätter tragen in Typen und Technik durchaus das Gepräge des Meisters E S, dessen früher Zeit sie ohne Zweifel angehören. Zum Vergleich brauchen wir nur das oben unter Nr. 4 erwähnte runde Blättchen »Der Heiland segnet die hl. Jungfrau« (B. 87) heranzuziehen, das zeitlich in dieselbe Periode des Meisters gehört und vielleicht in demselben Jahre gestochen wurde, wie die Ars moriendi. Die Entstehungszeit der letzteren möchte ich in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts setzen [16]).

Leider muss ich es mir versagen, schon an dieser Stelle auf das Verhältniss der gestochenen Ars moriendi zu den verschiedenen xylographischen Ausgaben näher einzugehen. In einer besonderen Abhandlung darüber hoffe ich in dieser Zeitschrift den Beweis zu führen, dass alle xylographischen Ausgaben vergrösserte und vergröberte Copien nach den Stichen des Meisters E S sind, dass er der Erfinder der Compositionen und seine Ausgabe somit die seit einem Jahrhundert vergeblich gesuchte erste und älteste Ars moriendi sei.

Meister des Hausbuches.

6. Salomo's Götzendienst. B. X. 1. 1. P. II. 256. 3. Nachstich von Boland in Choix d'estampes rares etc. du Cabinet d'Amsterdam, Fig. 6. Prachtvoller Abdruck mit breitem Rand, aus dem man ersieht, dass die Platte rund ist. Sie misst 160 mm im Durchmesser.

---

11) Manuel I. 1. p. 65.

12) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien Nr. 1503.

13) Kunstdenkmäler in Wien II. 280. 1503.

14) Voyage d'un Iconophile p. 65.

15) Histoire p. 136.

16) Wilhelm Schmidt verdanke ich die interessante Mittheilung, dass es sich bei den Exemplaren der gestochenen Ars moriendi in Wien und Köln um Arbeiten des Erasmus-Meisters handelt, der hier wie in einigen anderen Fällen den Meister E S in seinen frühesten Arbeiten copirt hat (vergl. Repertor. X. p. 137, Anm. 9).

Renouvier [17]) glaubte, dass die Inschrift auf der Säule vielleicht den Namen des Künstlers angebe, da er in den Burgundischen Registern die Namen: Bertelmens Overheet, Goldschmied zu Gent 1448 und Gillekin van Overheet, Goldschmied ebendaselbst 1470 fand. Kaiser [18]) entgegnet jedoch mit Recht, dass die Trennung der Worte zu deutlich sei, um eine solche Interpretation zuzulassen. Ausserdem folgt auf das T offenbar ein U, so dass man meines Dafürhaltens die Inschrift: »O vere tu« lesen muss, was als Anfang des an den Götzen gerichteten Gebetes einen ganz guten Sinn gibt.

Ein Exemplar dieses Stiches befand sich in der Sammlung Brandes und wird im Katalog [19]) derselben unter den Arbeiten Schongauer's aufgeführt. Ebenda finden sich noch 9 weitere Stiche vom Meister des Hausbuches als Stiche Schongauer's, die höchst wahrscheinlich zum grösseren Theil auf die Veste Coburg, zum kleineren in die Albertina gelangten. Bartsch führt den Stich noch unter den Anonymen auf; Duchesne [20]) war der Erste, der ihn dem sogenannten »Meister von 1480« zuschrieb. Bei dem Abdruck im British Museum ist nach Harzens [21]) Angabe der rechte Fuss des Königs vorn abgerundet und berührt nicht die Einfassung, während er in den übrigen Drucken zugespitzt ist und die Einfassung erreicht.

Monogrammist b x s [22]).

7. Der Bauer mit dem leeren Schild und dem Knoblauch. B. VI. 74. 17. Eine gegenseitige Copie, welche vielleicht schon dem 16. Jahrhundert angehört, im Germanischen Museum zu Nürnberg (P. III. p. 498. Add.) Kat. des Germ. Museums p. 31, Nr. 86.

8. Die Bäuerin mit dem leeren Wappenschild und dem Glas. P. II. 121. 30. Lichtdruck nach dem Berliner Exemplar bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter Lfg. I. Bl. 18. Fig. 19 und bei Wessely, Das Ornament Bd. I. Bl. 9. Nr. 23. Gegenstück zu dem vorigen und wie jenes offenbar nach einem verschollenen Original vom Meister des Hausbuches. In Wolfegg findet sich auch eine gegenseitige Holzschnitt-Copie dieser Figur, aber ohne den Schild, auf der Eichel-Drei eines sehr hübschen Kartenspiels von 56 Blatt aus dem 16. Jahrhundert. (Bd. F. V. Nr. 315.)

Dadurch erklärt es sich, dass Friederich v. Bartsch und Waagen nach dem Wiener Exemplar nur die Auffassungsweise des E S, Duchesne und Passavant aber in dem einzigen noch erhaltenen Original in Oxford den Meister selbst oder doch seine Schule erkannten.

[17]) Histoire p. 174.

[18]) Curiosités du musée d'Amsterdam Nr. 6.

[19]) Leipzig 1795, Abth. II, Nr. 4695.

[20]) Voyage p. 110.

[21]) Naumann's Archiv VI. 97. 4.

[22]) Ob dieser Stecher in der That zu den Oberdeutschen zu zählen sei, ist mir nach den Wasserzeichen seiner Blätter noch zweifelhaft. Da er jedoch vorwiegend nach dem Meister des Hausbuches copirt hat, füge ich ihn an dieser Stelle ein.

9. Der lautenspielende Narr und die Köchin. P. II. 121. 27. Offenbar auch nach dem Meister des Hausbuches. Der Abdruck in Berlin ist nicht, wie Passavant glaubt, verschnitten, sondern ein I. Etat vor der Chiffre [23]). Es existirt eine Photographie von dem II. Etat in Oxford.

Martin Schongauer.

Von den 54 Blättern Martin Schongauer's, welche sich in Wolfegg befinden, besteht die überwiegende Mehrzahl aus Abdrücken von höchster Schönheit. Sie gehören sicherlich der ersten, d. h. unter den Augen des Meisters gemachten Tirage an und sind auf gelblichem Papier mit dem Wasserzeichen eines bartlosen Profilkopfes mit Stange und Stern hergestellt. Bei der nachfolgenden Aufzählung sind diese frühesten Abdrücke mit drei Sternen (***) gekennzeichnet, die etwas geringeren, aber immer noch ausgezeichneten Drucke mit zwei Sternen (**) und die guten mit einem Stern (*). Der Rest besteht aus mittelmässigen und schwachen Abdrücken.

10. Der Engel Gabriel. B. 1. ***

11. Die hl. Jungfrau. B. 2. *** W.[24]) Lilienwappen mit angehängtem t.

12. Die Verkündigung. B. 3.

13. Die Geburt Christi. B. 4. Zwei Exemplare. W. des einen: p mit der Blume.

14. Die Anbetung der Könige. B. 6. I. Et. W. p mit der Blume.

15. Dasselbe Blatt II. Et. ganz aufgestochen und mit der Jahreszahl 1482 unten rechts von der Chiffre. Zani [25]) und v. Wurzbach [26]) erklären diesen Plattenzustand irriger Weise für eine Copie.

16. Die Flucht nach Egypten. B. 7. * W p mit der Blume. Dabei ein zweites geringeres Exemplar.

17. Die Taufe Christi. B. 8. Copie. Verkleinerte aber sehr genaue gegenseitige Copie von ausgezeichneter Arbeit. v. Wurzbach [27]) findet in der Technik viel Aehnlichkeit mit der von zwei Engeln gekrönten Madonna B. 31, die er wunderlicher Weise Schongauer abspricht.

18—29. Die Passion. Folge von 12 Blatt B. 9—20. *** Exemplare von so wundervoller Klarheit und Gleichmässigkeit des Druckes dürften nur noch sehr selten zu finden sein. W. Profilkopf in B. 9. 15. 16. 17. 18. 20.

Die Sammlung besitzt auch 8 Blatt [28]) einer Copie von Adrian Huber. Blatt 1. Das Gebet am Oelberg trägt oben links die Dedication: »Integerrimo viro D. Laurentio Heymans ad S. Andream Ecclesiaste. A Hub. DD. 1584« und unten links die Adresse AH EX (Bd. D. VIII. Nr. 336—343.)

30. Christus am Kreuz. B. 22. **

---

[23]) Wessely, Die Kupferstichsammlung der königl. Museen zu Berlin, führt das Blatt desshalb unter Nr. 125 als anonym und unbeschrieben auf.

[24]) W. = Wasserzeichen.

[25]) Enciclop. II. 5, p. 219. Cop. A.

[26]) Schongauer p. 96, Nr. 5, Cop.

[27]) Schongauer p. 107, Nr. 51, Cop.

[28]) Blatt 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 u. 10 der Folge.

31. Christus am Kreuz. B. 23. **

32. Christus am Kreuz. B. 24. ***

33. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.*** W. Profilkopf. Dabei ein geringer Abdruck mit dem W. des Kleeblattes auf einem Dreiberg im Kreise. Ausserdem bewahrt die Sammlung eine Copie von Philipp Galle mit Hinzufügung von Sonne und Mond oben links und rechts und der Jahreszahl 1568 auf dem Stein am Fusse des Kreuzes. Unten links steht die Adresse: · H · Cock · ex. 289:189 mm. Einf. Zani, Encicl. II. 8. p. 109. Cop. B. (Bd. K. XI. Nr. 5.)

34. Christus erscheint der Magdalena. B. 26. ***

(34a.) Die kleine stehende Madonna. B. 27. Das seltene Original fehlt. Dagegen findet sich eine unbeschriebene gegenseitige Copie des 16. Jahrhunderts mit Hinzufügung von Strahlenglorie und Nimbus, sowie einer Mondsichel, auf der die Madonna steht. 87:56 mm. Bl. (Bd. U. XII. Nr. 37.)

35. Die Madonna mit dem Apfel. B. 28. ***

36. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29. Cop. 2 von der Gegenseite.

37. Die Madonna von zwei Engeln gekrönt. B. 31.**

38. Die Madonna im Hofe. B. 32.*** W. Profilkopf.

39. Der Tod Mariä. B. 33.** W p mit der Blume. Dabei ein geringerer Abdruck.

40. Der Tod Mariä. B. 33. Cop. 1 von der Gegenseite.

41—46. Die zwölf Apostel. 6 Blatt aus der Folge B. 34—45, nämlich:

41. St. Philippus. B. 38.

42. St. Bartholomäus. B. 39.

43. St. Matthäus. B. 41.

44. St. Jacobus minor. B. 42. Von Bartsch mit Judas Thaddäus verwechselt.

45. St. Simon. B. 43.

46. St. Thomas. B. 44.***

47. St. Petrus. Gegenseitige Copie nach B. 34. 90:49 mm. Bl. Diese unbeschriebene Copie ist vielleicht mit jener im Münchener Cabinet identisch.

48. St. Andreas. Gegenseitige Copie nach B. 35. 92:52 mm. Bl.

Ausser diesen zwei Copien besitzt die Sammlung noch eine Folge von 13 Aposteln mit dem Heiland an der Spitze, von denen 6 Apostel nach Schongauer copirt sind, und zwar Jacobus major, Johannes und Jacobus minor gleichseitig nach B. 36, 37 u. 40, Philippus, Bartholomäus und Simon gegenseitig nach B. 38, 39 u. 43. Der Heiland und die übrigen 7 Apostel (Petrus, Andreas, Mathias, Thomas, Judas Thaddäus, Matthäus und Paulus) sind Copien nach Lucas von Leyden, dessen L sich auf dem Christus unten links befindet. Bei allen anderen steht der Name des Apostels zu beiden Seiten des Kopfes vertheilt. (Bd. N. X. Nr. 437—450.) Ein zweites, ebenfalls complettes Exemplar dieser meines Wissens unbeschriebenen Folge in Bd. Q. V. Nr. 945—958.

(48a.) St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Das Original fehlt. Dagegen findet sich eine interessante kleine Copie, auf welcher der

Heilige einen Strahlennimbus mit seinem Namen S. Antoni trägt. Oben etwas links von der Mitte eine Krone und darunter die Inschrift: »Nó coronabitur nisi qui legitime certauerit«. Unten noch eine zweizeilige Inschrift: »Non est nobis colluctatio adversus carne« etc. und unter der Einfassung: Marius Lalbacus cú Privilegio 1567. — 187 : 104 mm. Einf. (Bd. J. VIII. Nr. 496.)

49. St. Christoph. B. 48.***

50. St. Stephan. B. 49.***

51. St. Jacobus major im Kampf gegen die Ungläubigen B. 53. I.***

52. St. Johannes Bapt. B. 54.*** W. Profilkopf.

53. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.*** W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

54. St. Laurentius. B. 56.***

55. St. Martin. B. 57.***

56. St. Michael. B. 58.***

57. St. Sebastian. B. 59.**

58. S. Agnes. B. 62.***

59. S. Catharina. B. 65.***

60. Der thronende Heiland[29]). B. 70.*** W. Profilkopf.

61. Der Heiland segnet Maria. B. 71.*** Dabei ein ebenso schönes, aber etwas verschnittenes Exemplar.

62. Der Heiland krönt Maria. B. 72.*** W. Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

63. Eine der thörichten Jungfrauen in Halbfigur. B. 87.***

64. Der Auszug zum Markte. B. 88. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

Ausser dem Original besitzt die Sammlung eine Copie von Hondius nach der Frau mit dem Kind auf dem Pferde in etwas veränderter Umgebung. Unten eine holländische Schriftzeile, oben: Titiano inventor. Unten rechts: Hondius fecit 1644. 196 : 150 mm. Einf. (Bd. M. IX. Nr. 332.) Diese Copie findet sich auch im Dresdener Cabinet. Sie ist laut Crowe und Cavalcaselle (Tizian p. 813) nach einem gegenseitigen dem Boldrini zugeschriebenen Holzschnitt (P. VI. 242. 95.) gefertigt, dem angeblich eine Zeichnung Tizians zu Grunde liegen soll.

65. Das Mädchen mit dem Einhornwappen. B. 97.*

66. Das Mädchen mit dem Schwanenwappen. B. 98.**

67. Die wilde Frau mit dem Kinde und dem Wappenschild. B. 100. Der Abdruck hat noch seinen vollen Rand. — Dieser Stich ist meines Wissens im ganzen Werk Schongauer's der einzige, der eine directe Nachahmung des Meisters E S erkennen lässt. Und zwar ist sein Vorbild die

---

[29]) Hier wie auf den analogen Darstellungen B. 71 und 72 ist jedenfalls Christus und nicht Gott Vater gemeint, den Schongauer (z. B. auf der Verkündigung und der Taufe Christi) als Greis mit langem Bart darstellt.

Thier-Dame aus dem kleineren Kartenspiel Lehrs 13. 8 [30]). Schongauer hat die Beinstellung der Frau, ihr offenes Haar, den felsigen Sitz mit der Umgebung von Rasen und Blattpflanzen offenbar benutzt.

68. Das Rauchfass. B. 107.*** W. p mit der Blume.

69. Christus am Kreuz. Galichon, Gazette des Beaux-Arts. 1859. II. p. 334.*** I. Etat vor den Strahlennimben um die Köpfe der drei hl. Personen. Ueber dieses seltenste Blatt Schongauer's, welches Bartsch und Passavant unbekannt blieb, habe ich bereits im Repertorium (IX. 380. 12.) ausführlich berichtet. Dort sind auch die wesentlichsten Merkmale, durch die sich der Stich von B. 23 unterscheidet, angegeben. Leider lag mir jedoch damals nur der unbeschriebene II. Etat des Berliner Cabinets zum Vergleich vor, bei dem die Strahlennimben hinzugefügt sind, und nach welchem auch die sechs a. a. O. p. 381 erwähnten Copien gefertigt wurden. Das von Galichon angegebene Unterscheidungsmerkmal der fehlenden Strahlennimben trifft also für den I. Etat allerdings zu, wenngleich die von mir sub a—f beschriebenen Abweichungen der beiden Compositionen viel zuverlässiger sind. Die Maasse betragen übrigens 107 : 73 mm Pl. Es sind nunmehr vier Exemplare des Blattes bekannt, nämlich zwei des I. Etats in Wolfegg und Paris und zwei des II. Etats in Berlin und Würzburg. Das Pariser Exemplar lag Galichon's Beschreibung zu Grunde und stammt vielleicht aus der Sammlung Peter Vischer [31]), aus der es 1852 an Galichon und 1875, Kat. Galichon Nr. 589, an die Nationalbibliothek gelangt sein mag.

Meister B M.

70. Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. B. VI. 393. 2. P. II. 124. 2. Photographie bei Brulliot, Copies phot. (Münchener Exemplar.) Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part. III. Pl. IX.

Diese anmuthige Composition athmet ganz Schongauer's Liebreiz und zeigt gerade in ihrer Skizzenhaftigkeit die Genialität des Stechers. Passavant hält sie wohl mit Unrecht für eine seiner ersten Arbeiten. Das Blatt ist nur weniger ausgeführt, als seine anderen Compositionen, verräth aber trotzdem eine geübte Hand und ein feines Schönheitsgefühl. Nach Heller [32]) gibt es neue Abdrücke von der Platte. Ich habe nie einen solchen gesehen. Der handschriftlich zugefügte Name »Malbucci« auf der Rückseite des Münchener Exemplars, welchen Nagler [33]) erwähnt, bezieht sich jedenfalls auf Christ's Anzeige und Auslegung der Monogrammatum (p. 126), wo die Chiffre B M auf »Bernardo Malpuccio« gedeutet wird [34]).

Monogrammist .

71—82. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20. I. Etat.

---

[30]) Lichtdruck in meiner Schrift über die ältesten deutschen Spielkarten Taf. VIII, Fig. 20.

[31]) Katalog Nr. 1599.

[32]) Handbuch p. 860.

[33]) Monogrammisten I. 1957. 2.

[34]) Heinecken zählt die Blätter im Dresdener Manuscript zu seinem Dictionnaire des artistes Bd. XIII. gar zum Werk des Benedetto Montagna.

83. Der Heiland auf dem Thron. B. VI. 351. 16. Repertorium IX. 10. 23. nach Schongauer.

84. Der Tod Mariä. B. VI. 351. 17. Repertorium IX. 10. 24. und 379. 24. nach Schongauer. Zwei Exemplare.

85. Die Fünfte der Klugen Jungfrauen. B. 22. Blatt 5 aus der Folge B. VI. 352. 18—22. Repertorium IX. 11. 25—34 und 379. 25—34. nach Schongauer.

Monogrammist W ✠ H.

86. Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10 und 380. 10. nach Schongauer.

Wenzel von Olmütz.

87. St. Thomas. B. 41. Blatt 6 aus der Folge der Apostel. B. VI. 333. 31—42. P. II. 133. 31—42. nach Schongauer.

88. Christus am Kreuz. P. II. 134. 59. Repertorium IX. 381. 5. nach Schongauer.

Mair von Landshut.

89. Simson trägt die Thore von Gaza. B. VI. 368. 2. Autotypie von der Autotype Company Nr. 321. (Exemplar in London.) Héliogravure Amand-Durand Nr. 18. (Coll. Lemarié.) — Willshire[35]) macht auf eine angeblich noch unerwähnte Inschrift am Gewandsaum des Simson aufmerksam und gibt ein Facsimile davon, ohne sie natürlich enträthseln zu können. Es handelt sich um eine einfache Verzierung durch willkürlich zusammengestellte Buchstaben, wie sie unzählige Male auf Gemälden und Stichen des 15. Jahrhunderts vorkommt.

90. Die Geburt Christi. Gegenseitige Copie. P. II. 157. 4. Cop. Zwei Exemplare. W. Augsburger Wappen mit angehängtem A. Diese ziemlich schwache Copie gehört schon dem 16. Jahrhundert an.

Meister MZ.

91. Salomo's Götzendienst. B. 1.

92. Die Madonna am Brunnen. B. 2.

93. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.

94. St. Christoph. B. 6.

95. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.

96. S. Ursula. B. 10. W. Hohe Krone.

97. S. Catharina. B. 11.

98. Das Turnier. B. 14.

99. Die Umarmung. B. 15.

100. Das Liebespaar. B. 16.

101. Memento mori. B. 17.***

102. Aristoteles und Phyllis. B. 18.**

---

[35]) Catalogue II. 375. 1.

103. Die vier Krieger. B. 20.
104. Die Frau mit der Eule. B. 21.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Alart du Hameel.

(104a.) Das jüngste Gericht. B. VI. 356. 2. Copie des 16. Jahrhunderts mit sechs vierzeiligen Versen im Unterrande [36]).

105. St. Christoph. P. II. 286. 10. Photographie in den Perlen mittelalterlicher Kunst, Bl. 61. Das ausgezeichnete Exemplar hat ein undeutliches Wasserzeichen. Meines Wissens ist nur noch ein zweites Exemplar in Oxford bekannt, das aus der Sammlung Sternberg-Manderscheid [37]) stammt. — Der Eremit mit der Laterne ist aus dem Buchstaben n im Alphabet des Meisters E S entlehnt.

Meister IAM von Zwolle.

106. Die Gefangennahme Christi. B. VI. 92. 4. W. p mit der Blume. Dasselbe Wasserzeichen findet sich auch in dem Abdruck der Albertina und ähnlich, aber ohne Blume in jenem bei A. v. Lanna in Prag, sowie in einem anderen, der 1884 bei der Auction Dent für 26 £ 10 sh. an Gutekunst und 1885 bei der XXIX. Auction von Amsler & Ruthardt um 775 Mk. an Börner verkauft wurde.

Meister B ⚓ R.

107. Die Anbetung der Könige. B. VI. 394. 1. P. II. 148. 1. Der Abdruck ist oben bis an die Krone des jugendlichen Königs und rechts bis an den Kopf des Joseph verschnitten. Auch das Berliner Exemplar ist verschnitten und misst nur 202 : 135 mm [38]). Der untere Streif mit der Chiffre fehlt. Passavant hat den Stich aus diesem Grunde unter den Anonymen der Schule Schongauer's als »mittelmässige Arbeit« beschrieben. Der Einfluss Schongauer's ist in der That sehr bedeutend: Ochs und Esel sind ganz wie auf dessen Geburt Christi B. 5, doch scheint der Stecher auch die Anbetung der Könige vom Monogrammisten A G gekannt zu haben.

108. Die Madonna mit dem Apfel im Garten. B. VI. 396. 4. III. Etat, vergl. p. 102, Anm. 1 des vorigen Jahrgangs. Der Abdruck ist von der ganz erschöpften Platte gezogen und mit dunklem Blau gedruckt. Die Gesichter sind kaum mehr kenntlich. Es existirt eine Photographie nach dem I. Etat in Oxford.

Meister · L · Cz ·

109. Die Versuchung Christi. B. VI. 361. 1. P. II. p. 288. Photographie von Braun Nr. 190 (Dresdener Exemplar) und bei Brulliot, Copies photographiques (Münchener Exemplar), Lichtdruck bei Rothbart, Facsimiles

[36]) Leider kann ich aus meinen Notizen nicht ersehen, ob es die von W. Schmidt in Meyer's Künstlerlexicon I. 96. 2 erwähnte gegenseitige Copie ist.

[37]) Dresden 1840. Kat. III, Nr. 19.

[38]) Der Abdruck der Albertina in Wien hat 216 : 140 mm Einf.

(München), und in Prints and Drawings in the Brit. Museum. Part. III. Pl. X. Verkleinerte Heliogravüre im Kat. Enzenberg. W. Lilienkreuz. Das Dresdener Exemplar hat die hohe Krone, das Münchener einen grossen Ochsenkopf zum Wasserzeichen. Der Abdruck in Wolfegg ist ungemein klar und nicht so saftig gedruckt wie z. B. das unvergleichlich schöne Exemplar der Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden. Eine Retouche liegt aber nicht vor, wie ich durch Vergleich mit Reproductionen mehrerer Abdrücke constatiren konnte. Passavant, der den Künstler zu den Niederländern zählt, motivirt diese Ansicht speciell bei dem vorliegenden Stich durch das phantastische Element, welches an die Manier des Hieronymus Bos erinnere. Aber in dieser phantastischen Gestaltung des Satans hat man wohl nur ein Anlehnen an Schongauer zu erkennen, speciell an dessen Versuchung des hl. Antonius B. 47.

Ich muss offen bekennen, dass ich über die Heimat dieses geistreichen und talentvollen Meisters noch nicht im Reinen bin. Der Einfluss Schongauer's ist ja bei vielen niederrheinischen Stechern nachzuweisen, aber gewisse Züge wie z. B. die naturwahre Wiedergabe der Gebirgslandschaft, die volle gedrungene Formgebung, namentlich aber die Wasserzeichen seiner Papiere sprechen für oberdeutsche Abkunft. Dagegen lassen sich wieder in der Architektur und im Kostüm die niederrheinischen bezüglich niederländischen Eigenthümlichkeiten nicht leugnen. — Vielleicht bin ich später in der Lage, Zuverlässigeres über den Künstler zu geben.

Dürer scheint das Motiv des in die Tiefe blickenden Steinbocks oben auf dem Felsen für seinen Stich Adam und Eva benutzt zu haben.

Israhel van Meckenem [39]).

110. Die Kreuztragung. B. 22.

111. Die Verkündigung. B. 34.** Aus dem Leben Mariä nach Hans Holbein d. Aelt. W. Hand mit der Blume.

112. Die Anbetung der Könige. B. 36 aus derselben Folge. W. Hand.

113. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. B. 39** aus derselben Folge. W. Hand mit der Blume.

114. Der Tod Mariä. B. 50. nach Schongauer.

115. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 87. nach Schongauer. W. Krug mit dem Kreuz.

116. Der Schmerzensmann mit zwei Engeln. B. 138. W. Krug.

117. Die thronende Madonna zwischen SS. Catharina und Andreas. B. 147. P. 147. und P. II. 84. 18. Passavant vermuthet mit Recht in diesem Stich eine Copie nach einem verlorenen Original des Meisters E S, und zwar von der Gegenseite, da das Jesuskind der hl. Catharina den Verlobungsring an die linke Hand steckt. Er beschreibt das Blatt sodann nach dem Exemplar in Wolfegg unter den Anonymen, weil dort der unterste Theil

[39]) Hier wie überall im Text ist die Schreibweise »Meckenem« als die einzige vom Meister selbst angewendete beibehalten. Vergl. Katalog der deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum p. 38, Anm. 1.

mit der Chiffre abgeschnitten ist. Der Abdruck misst nur 161 : 133 mm. Bl. Die Arbeit ist für Meckenem ausserordentlich schwach und die ungewöhnliche Bezeichnung ·J· legt überdies die Vermuthung nahe, dass der Stich vielleicht nur von einem Gesellen in der Werkstatt Meckenem's gefertigt sei.

118—119. Zwei kluge Jungfrauen. Blatt 1 und 3 aus der Folge B. 158—162. nach Schongauer.

118. Die Erste. B. 158.

119. Die Dritte. B. 160.

120—121. Zwei thörichte Jungfrauen. Blatt 1 und 4 aus der Folge B. 163--167. nach Schongauer.

120. Die Erste. B. 163.

121. Die Vierte. B. 166.

122. Mann und Frau in Reisekleidern [40]). B. 171.** W. bekrönte Lilie.

123. Der Orgelspieler. B. 175.** W. bekrönte Lilie. Dabei ein zweites Exemplar [41]).

124. Mönch und Nonne. B. 176. Der Abdruck ist mit Lichtgrün und Roth colorirt und trägt auf der Rückseite 13 Zeilen in rother und schwarzer Schrift von einer Hand des 16. Jahrhunderts.

125. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178.**

126. Das Liebespaar. B. 181. II. Etat nach dem Meister des Hausbuches. Es existiren Photographieen von beiden Etats nach den Exemplaren in Oxford.

127. Der Offizier und seine Schöne. B. 182.**

128. Der Herr und die Spinnerin. B. 183.

129. Die Kartenspieler. B. App. 114. P. 251.** Ein zweites Exemplar ist mit Grün, Carmin, Gelb und Gold illuminirt.

130* [42]). Der Apostel Bartholomäus. Gegenseitige Copie nach dem neunten Blatt der sitzenden Apostel des Meisters E S. B. X. 21. 33. Auf dem Messer steht der Buchstaben b und oben zu beiden Seiten des Nimbus vertheilt der Name: S · bar tolomeus·. 135 : 94 mm. Einf. Unbeschrieben. Die Auffindung dieses interessanten Blattes bestätigt mir die Richtigkeit einer bis dahin nur auf Wahrscheinlichkeitsgründe gestützten Vermuthung. Bartsch [43]) beschreibt nämlich die Originalfolge des Meisters E S unter den Anonymen und sagt, dass es wahrscheinlich Copien eines unbekannten Stechers nach verschollenen Vorbildern des E S seien. Als Original zu dem Petrus B. 28 betrachtet er die gegenseitige Darstellung desselben Apostels mit dem Namen S. Petrus in

---

[40]) Diese eigentlich veraltete und unzutreffende Bezeichnung rührt von Heinecken her. Ich habe sie aber beibehalten, weil der Stich unter diesem Namen bekannt ist.

[41]) Diese Genrebilder Meckenem's sind so oft reproducirt, dass es hier zu weit führen würde, alle Nachbildungen anzuführen.

[42]) Der Stern hinter der Ordnungsnummer bedeutet, dass kein zweites Exemplar des betreffenden Blattes bekannt sei.

[43]) B. X. 20. 28—39.

gothischer Schrift oben zu beiden Seiten des Hauptes, welche er unter Nr. 73 im Werk des Meisters E S aufgeführt hatte. Da nun die sitzenden Apostel, welche Bartsch für Copien hält, ganz unzweifelhaft Originale sind, so vermuthete ich schon in B. 73 des E S-Werkes eine gegenseitige Copie. Leider konnte ich mich von der Richtigkeit dieser Vermuthung nicht überzeugen, da mir die Wiener Hofbibliothek unzugänglich blieb, und ein zweites Exemplar nicht bekannt war. Eine gegenseitige Copie nach dem Philippus der stehenden Apostelfolge mit dem Namen S philippus zu beiden Seiten des Nimbus (P. II. 44. 55. Copie) in Dresden und Paris führte mich auf die rechte Spur. Diese Copie ist ohne Zweifel von Israhel van Meckenem gestochen, den man nicht nur an seiner eigenthümlich zarten Technik und der bräunlichen Druckfarbe, sondern namentlich an dem verschnörkelten S, sowie an den übrigen Buchstaben des Namens[44]) sofort erkennt. Da ich später noch andere Blätter dieser Copienfolge fand, so lag die Annahme nahe, dass Meckenem in derselben Weise die Folge der sitzenden Apostel, d. h. gegenseitig und mit Hinzufügung der Namen copirt habe, und dass der Petrus B. 73 in der Wiener Hofbibliothek das einzige noch erhaltene Blatt davon sei. Die Auffindung des Bartholomäus in Wolfegg bestätigt, wie gesagt, diese Vermuthung. Das Blatt ist ein unverkennbares Werk Israhel's und unterscheidet sich wie seine übrigen Apostelcopien durch die Gegenseitigkeit und die Hinzufügung des Namens von den Originalen. Wie die meisten Copien Meckenem's nach dem Meister E S trägt es nicht den Namen des Stechers, und wie jene ist es ausserordentlich selten, d. h. vor der Hand ein Unicum[45]).

C. Anonyme Meister.

131. Christus am Kreuz mit vier Engeln. P. II. 220. 72. Moderner Abdruck von einer gravirten, zum Abdruck bestimmten Messingplatte, die sich als Rückseite einer etwa hundert Jahre später gemalten Madonna in Wolfegg erhalten hat. Alte Drucke davon sind nicht bekannt. Die schwache Arbeit rührt von einem ungeschickten, wahrscheinlich oberdeutschen Stecher her. Nach dem Costüm könnte sie noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Vergl. den Katalog der deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum p. 159, Nr. 289.

132—133. Die Passion Christi. Zwei Blatt aus einer Folge.

132. Christi Einzug in Jerusalem. Im Hintergrunde Fusswaschung und Abendmahl. P. II. 217. 56.

Passavant findet, dass die Figur Christi besser gestochen sei, als das Uebrige und an den Meister L. Cz. erinnere. Er sagt dann weiter: »Es möchte

---

[44]) Vergl. die Schrift auf B. 86, 88, 89, 92, 95, 96, 104, 105, 108, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 126 etc. etc.

[45]) Inzwischen fand ich ein drittes Blatt aus Meckenem's Copienfolge der sitzenden Apostel, nämlich den Andreas, in der Sammlung Malcolm zu London. Der Stich stammt aus der Sammlung Sternberg-Manderscheid und ist nach demselben Exemplar von Nagler (Künstlerlexikon IX. 27. 120.) im Werk des Meisters E S aufgeführt.

fast scheinen, dass in dem vorliegenden Blatt allein die Gestalt des Heilands von ihm gestochen sei, und dass die angefangene Platte hernach in die Hände eines anderen Stechers gefallen sei, der sie beendigt habe.« — Ich kann von alledem nichts auf dem Stich entdecken, und auch Willshire [46]) theilt Passavant's Ansicht nicht. Bei dem Abdruck in Wolfegg ist die Figur Christi retouchirt und erscheint viel schwärzer als die übrige Darstellung. Passavant's Bemerkungen scheinen sich daher auf dies Exemplar zu beziehen. Ausser demselben kenne ich nur noch zwei Abdrücke in Berlin und London. Passavant erwähnt noch ein viertes Exemplar in Gotha. Ich habe dasselbe dort nicht finden können, und auch die später von der Direction angestellten Recherchen führten zu keinem Resultat.

133. Die Beweinung Christi. Im Hintergrunde Höllenfahrt und Auferstehung. P. II. 222. 85. Passavant übersah die Zugehörigkeit dieses Blattes zur Folge. Ein zweites Exemplar befindet sich in Hamburg. Israhel van Meckenem copirte den Stich. (B. VI. 212. 25.)

Es sind bisher 4 Blätter dieser dem Format nach grössten gestochenen Passion des 15. Jahrhunderts bekannt. Davon bildet Nr. 132 das erste und Nr. 133 das vierte Blatt der Folge. Die beiden übrigen Darstellungen sind:

Nr. 2. Christus wird dem Volke gezeigt. Im Hintergrunde Pilati Handwaschung. B. X. 4. 7. P. II. 218. 57. Hamburg. London. Paris. Wien, Hofbibliothek.

Nr. 3. Die Kreuztragung. Im Grunde die Kreuzigung und Christus am Kreuz. P. II. 218. 58. Hamburg. London. Paris.

Wahrscheinlich fehlt also nur ein Blatt, das die Gefangennehmung und Geisselung enthielt und als zweites in der Folge figurirte. Passavant führt die ersten drei im Format übereinstimmenden Blätter als zusammengehörig auf und sagt von Nr. 2 u. 3, sie seien von schwacher Zeichnung und magerer Technik ähnlich der Manier des Israhel van Meckenem, aber von geringerer Ausführung als dessen Arbeiten. Er weist sie einem niederdeutschen Stecher zu. Willshire beschreibt sie an verschiedenen Stellen, ohne einen Grund für diese Trennung anzugeben. Die Zusammengehörigkeit scheint schon durch die Uebereinstimmung im Format und durch den Umstand gerechtfertigt, dass auf allen Blättern kleine Nebenscenen der Passion dargestellt sind.

Die Arbeit ist zart, aber von harter Gesammtwirkung, die Zeichnung im Allgemeinen gut, die Hände vortrefflich. Schongauer's Einfluss ist sehr stark bemerkbar. Die Stiche scheinen niederrheinischer, vielleicht holländischer Provenienz. Für den Meister der Boccaccio-Illustrationen, dem Lippmann laut handschriftlicher Notiz die beiden Blätter in Wolfegg zuweist, halte ich die Arbeit trotz gewisser Analogien in den Pflanzen doch zu schwach. Auch widerspricht der unverkennbare Einfluss Schongauer's dieser Zuschreibung.

Von derselben Hand ist mir nur noch ein Stich bekannt: Christus am Kreuz, B. X. 7. 13. (Berlin und Wien, Hofbibl.) Bartsch sagt darüber, er sei mit äusserst trockenem Stichel im Geschmack der älteren Meister behandelt,

---

[46]) Cat. II. 57. G. 17.

es könne aber sehr wohl nur eine Copie von einem Stecher aus dem Ende des 16. Jahrhunders nach dem Stich oder der Zeichnung eines alten Meisters sein [47]). Ich glaube das nicht. Das Blatt ist offenbar von derselben Hand, wie die vier Passionsblätter. Wie jene zeigt es Schongauer's Einfluss in hohem Grade und ist speciell mit Benutzung des Stiches B. 17 gefertigt, von dem namentlich die Gruppe der Frauen stammt.

134. Die Madonna auf der Rasenbank mit drei musicirenden Engeln. P. II. 150. 41. W. Rad der hl. Catharina. Diese etwas harte Arbeit von tiefschwarzem Druck scheint in Schongauer's Werkstatt entstanden zu sein. Der Stecher hat eine ganze Reihe Schongauer'scher Compositionen benutzt, um von einer jeden unwesentliche Einzelheiten zu copiren, so dass beinahe nichts übrig bleibt, was auf seine eigene Erfindung zurückzuführen wäre. Die Hauptgruppe der Madonna auf der Rasenbank mit dem Kinde ist nach einer ungemein reizvollen Federzeichnung Schongauer's im Museum zu Basel copirt. Diese köstliche Zeichnung, von der Galichon [48]) mit Recht sagt, dass sie — sehr sicher mit der Feder hingeworfen — alle Vorzüge und Mängel der Stiche des Meisters aufweise und sehr wohl als Ausgangspunkt zur Bestimmung anderer Zeichnungen Schongauer's oder solcher, die man ihm zuschreibt, gelten kann — enthält nur die Madonna und das Kind. Die Rasenbank ist ganz skizzenhaft behandelt, und die Landschaft links mit der Stadtmauer und der Brücke nur durch wenige Federstriche angedeutet. Der Kopf der Madonna ist breiter und die Haare sind besser vertheilt als im Stich, wo auch der grosse Scheibennimbus fortgelassen ist. Auf dem Brustband des Mantels steht MARI [49]).

Alles Beiwerk ist nach Stichen Schongauer's gegenseitig copirt, und zwar: der vordere Engel links aus der rechts befindlichen Gruppe nach dem Engel zu äusserst rechts auf der Geburt B. 4, die beiden anderen Engel vom Pedum B. 106, wo sie zu beiden Seiten der Madonna auf Laute und Orgel musiciren. Die Bewegung des Lautenschlagens ist deutlich bei dem Engel rechts erkennbar, der mit derselben Armstellung das Spruchband hält. Das Liliengefäss findet sich mit denselben Buchstaben auf der Verkündigung, B. 3, die Stadt links in der Ferne und die Berge mit den Häusern, sowie die Brücke mit dem jenseits befindlichen Thurm auf der grossen Kreuztragung B. 21. Der junge Eichbaum und die Pflanzen im Vordergrunde endlich stammen vom Johannes auf Pathmos, B. 55.

Harzen [50]) beschreibt den Stich im Werk des fabulösen Kupferstechers Bartholomäus Zeitblom, das er aus den heterogensten Arbeiten zusammensetzt. Wie es scheint, ist der Stecher dieser Madonna identisch mit jenem Schongauer-

---

[47]) Wessely (Die Kupferstichsammlung der königl. Museen zu Berlin Nr. 82) theilt diese Ansicht.

[48]) Gazette des Beaux-Arts 1859. II. p. 325.

[49]) Die Zeichnung befindet sich unter den ausgestellten und misst 282 : 205 mm. Sie ist photographirt von Ch. v. Bouell und neuerdings abgebildet in L'Art, 1886. Braun Nr. 120.

[50]) Naumann's Archiv VI. 101. 36.

Schüler, der die Apostelfolge P. II. 149. 28—39 fertigte und mehrere Copien nach Schongauer, z. B. nach dem grossen hl. Antonius, B. 47, und dem Johannes Bapt., B. 54, gestochen hat. Das Wasserzeichen des Catharinen-Rades kommt fast in allen seinen Blättern vor. Uebrigens dürfte diese zeitgenössische Compilation so verschiedener Stiche Schongauer's zugleich ein Argument für die Echtheit der Baseler Zeichnung bilden, welche v. Wurzbach [51]) neuerdings in Zweifel gezogen hat, indem er von ihr und anderen ähnlichen Zeichnungen in Basel sagt, es sei schwer zu entscheiden, ob sie nur von Stümperhand übergangen oder geradezu Fälschungen seien. Dasselbe gilt von dem ebenfalls benutzten Johannes auf Pathmos, B. 55, den v. Wurzbach unter die dubiosen und falschen Blätter verweist, eine Ansicht, mit der er wohl ziemlich vereinzelt dastehen dürfte.

Von dem besprochenen Stich finden sich auch in Basel und Paris Exemplare, sowie im Berliner Cabinet ein Abdruck von der rechts verschnittenen Platte. Derselbe misst nur 206 : 246 mm. Einf. (statt 210 : 280 mm).

135. Der wilde Mann mit dem Löwen im Schild. P. II. 99. 93. Etwas rauh behandelte Arbeit, die jedoch deutlich ihre Abhängigkeit vom Meister E S, besonders in der Formgebung und der Bildung der Pflanzen verräth. Ein zweites Exemplar befindet sich im Dresdener Cabinet.

136. Zwei Drachen. P. II. 242. 223. W. gothisches p. Lichtdruck bei Wessely. Das Ornament Bd. I. Bl. 8. Nr. 44 nach dem Berliner Exemplar. Diesen Stich habe ich bereits in meinen »Spielkarten« p. 39 erwähnt und Passavant's Ansicht beigestimmt, der ihn dem Meister des hl. Sebastian, P. II. 231. 148 zuschreibt. Ich muss hier nur berichtigend nachtragen, dass dieser merkwürdige Stecher, dessen Blätter man leicht an der charakteristischen Behandlung der Schattenpartien mit kleinen Häkchen erkennt, doch kein Oberdeutscher sein kann, da sich das niederrheinische Wasserzeichen des gothischen p sowohl bei dem Drachen P. 223 in Wolfegg und den ähnlichen Drachen P. 224 in Brüssel, als auch bei dem hl. Sebastian P. 148 in Berlin findet. Diese Localisirung wird auch durch den Charakter der Zeichnung bestätigt. Von derselben Hand sind ferner: Zwei groteske Löwen. Willshire Cat. II. 111. G. 144. (Oxford) und ein Löwe und ein Greif, welche einen Becher halten. 178 : 117 mm. Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana p. 183 (Mailand, Trivulziana [52]).

---

[51]) Schongauer p. 112.

[52]) Gefällige Mittheilung des Herrn Dr. W. v. Seidlitz.

Die Gemälde des Carl Andreas Ruthart in Graz.

Von **Joseph Wastler.**

Dr. Theodor Frimmel hat im IX. Bande dieser Zeitschrift (S. 129 u. ff.) eine Studie über C. A. Ruthart veröffentlicht, in welcher mit viel Glück der Nachweis geführt wird, dass die drei in der Litteratur mit den Taufnamen Andreas, Carl und Jean vorkommenden Ruthart's nur einen einzigen Künstler mit Namen Carl Andreas bedeuten. Der Verfasser gibt dann ein Verzeichniss der in den verschiedenen Städten, besonders Süddeutschlands und Oesterreichs zerstreuten Werke dieses Thiermalers, wobei Graz unberücksichtigt bleibt. Da nun in unserer Stadt mehr Gemälde von Ruthart vorhanden sind, als in jeder anderen, mit Ausnahme von Wien, und da an einem derselben durch Signirung der Buchstaben C. A. neuerdings der Beweis erbracht ist, dass der Künstler wirklich Carl Andreas hiess, so glaubten wir einen Nachtrag zu Frimmel's Arbeit umsomehr bringen zu sollen, als durch denselben der Katalog der Ruthart'schen Werke wesentlich erweitert wird. Wir gruppiren die Bilder nach den Besitzern und halten uns im Uebrigen an die von Frimmel gewählten Bezeichnungen.

A. Galerie des Ignaz Grafen von Attems.

1. Hirschjagd. Links ein dichter Wald mit Eichen im Vordergrunde, rechts Blick auf eine offene gebirgige Landschaft, der Himmel theilweise mit Wolken bedeckt. In der Mitte des Vordergrundes ein nach links laufender Hirsch, von Hunden gestellt. Sechs Doggen fallen ihn an, wovon zwei bereits liegen; je zwei Hunde kommen in grösserer Entfernung von links und rechts angesprengt. Der zusammenbrechende Hirsch ist mit weit aufgerissenem Maule, wie schreiend, dargestellt. Neben ihm links die bereits gefallene Hirschkuh, welche unter sich mehrere Hunde begraben hat. Unmittelbar hinter dieser Gruppe ein auf einem Schimmel nach rechts sprengender Cavalier mit Lederkoller, die Hand gegen den Hirsch ausstreckend. Rechts von dieser Hauptgruppe im Vordergrunde liegt ein dritter bereits todter Hirsch, der im Falle einen Fuchs eingeklemmt hat, daneben ein Treiber, der einen Hund am Halsgürtel zurückhält. Noch weiter rechts liegen ein todtes Reh und ein Hase.

Von der äussersten Rechten sprengt ein Reiter herbei, vom Bildrande überschnitten. Von dem Hintergrund der Mitte des Bildes eilt ein Treiber zur Hauptgruppe; links von ihm (etwas zurück) liegt eine weisse Damhirschkuh, rechts springt der zugehörige Hirsch, von Hunden verfolgt, von denen der Hirsch einen gespiesst hat. Ganz im Hintergrunde ist noch der Pferdehals eines nach rechts galoppirenden Reiters, ein Treiber und das Netz am Saume des Waldes sichtbar.

Am Halsbande des einen den Hirsch der Hauptgruppe anfallenden Hundes ist das Monogramm des Künstlers C. R. H. F. angebracht, die Buchstaben R und H in der üblichen Weise mitsammen verbunden. Im rechten Vordergrund fehlen die grossen Blattpflanzen nicht. Auf Leinwand. Br. 1·96, H. 1·52.

Ein prächtiges Werk. Die Bewegung der Thiere von grösster Lebendigkeit und Naturwahrheit, die Thierfelle, ohne eingekratzte Striche, mit besonderer Weichheit behandelt. Auch die menschlichen Figuren trefflich dargestellt, das landschaftliche Detail meisterhaft. Gut erhalten mit Ausnahme der Ränder rechts und links, welche vielleicht einst durch den Rahmen gedeckt waren und an welchen Retouchen bemerkbar sind.

2. Hirschjagd, Hallali. Gegenstück zum Vorigen. Felsige Landschaft, rechts dichter Wald, links offene Gegend, anfangs felsig mit einem kleinen Wasserfall, dann grüne Matten, mit einem Dorf, dahinter Fels und Gebirge. Der Himmel, wie am vorigen Bild, theilweise bewölkt. Ein Rudel Hirsche wird in einem Felskessel zusammengetrieben. In der Mitte des Vordergrundes ein ins Wasser setzender Hirsch von vier Hunden verfolgt, von denen einer ihn am Ohr gefasst hat. Ein zweiter Hirsch (Spiesser) links im Ertrinken begriffen, von einem Hunde verfolgt. Rechts vom erstgenannten Hirsch stürzt ein dritter vom Felsen ins Wasser, einen Hund mit sich reissend. Im äussersten rechten Vordergrund ein vierter Hirsch (Damhirsch) ebenfalls ins Wasser stürzend, eine weisse Dogge mit sich reissend, die sich in sein Ohr verbissen hat. Oben am Plateau des Felsufers zwei Hirsche im Laufe von rechts nach links, von drei Hunden und einem Reiter verfolgt; auf den vordersten fällt von einem im Walde lauernden Schützen ein Schuss. Auf einem die Schlucht gegen links abschliessenden Felsblock haben sich fünf Jäger postirt, welche der Scene zusehen; zwei davon blasen Hallali. Noch weiter links, landeinwärts, erblickt man den Kopf einer nach links galoppirenden Hirschkuh, welche von einem Hunde verfolgt wird. Auf Leinwand, ohne Bezeichnung. Grösse und Qualität des Bildes dem vorigen völlig gleich.

3. Bärenhatze. Felsschlucht, links etwas freie Landschaft. In der Mitte des Vordergrundes ein, nach links, aufgerichteter Bär von acht Hunden angefallen, neben ihm das Weibchen, von Hunden frei, welches sich anschickt, nach rechts zu entfliehen. Von der Felswand herabkollernd ein junger Bär, von drei Hunden gefasst. Zwei andere Hunde wenden sich nach rückwärts gegen eine Höhle, aus welcher ein vierter, ebenfalls junger Bär hervorstürzt, vor dem ein anderer Hund die Flucht ergreift. Auf Leinwand. H. 0·94, Br. 1·25. Rechts befindet sich mit gelben Buchstaben auf dem Rasengrunde die Bezeichnung:

C A
RVTHART
Fecit 1667.

Die Buchstaben T H und A zusammengezogen.

Die Landschaft ist schwächer gemalt, als die der vorigen Bilder. Die Felle der Thiere zeigen die eingekratzten Striche (Herauskratzen der Striche mittelst der feinen Spitze eines Griffels). Die Signatur dieses Bildes bestätiget die Taufnamen Carl Andreas.

4. Tiger einen erlegten Hirsch zerreissend. Felsengrotte mit antik römischen Architekturresten, links die natürliche Felsengrotte durch angebaute Säulenarchitektur abgeschlossen. Ein nach rechts stehender Tiger hat sich über den todten Hirsch gemacht, dessen Brust zerrissen ist. Er knurrt gegen eine Löwin, welche im Begriffe ist, von einem reliefgeschmückten antiken Postament sich auf die Beute des Tigers zu stürzen. Rechts das Tigerweibchen zusammengerollt, eine ihm durch den Hirsch beigebrachte Wunde beleckend. Am Fusse des Postaments einige Capitellfragmente, im Vordergrund der Höhle Knochen zerrissener Thiere. Die charakteristischen grossen Blattpflanzen rechts in dem von Frimmel hervorgehobenen bläulichgrünen Ton. Auf Leinwand. H. 0·95, Br. 0·78. Ohne Signatur, aber unzweifelhaft von der Hand unseres Künstlers. Die Felle der Thiere zeigen die eingekratzten Striche. Besonders schön gemalt der Hirsch, die antiken Fragmente mit viel Geschmack componirt.

5. Hirschjagd. Hügelige Landschaft, rechts Gebüsch, leicht bewölkter Himmel. Im Vordergrunde haben sieben Hunde einen nach rechts laufenden Hirsch gestellt und ihn zum Falle gebracht. Ein zweiter Hirsch läuft tiefer im Grunde, ebenfalls nach rechts und wird von zwei Hunden verfolgt, während ein dritter, nach links gerichtet, von drei Hunden angefallen wird, von denen der Hirsch einen spiesste. Im Hintergrund rechts ein Hirsch mit Hirschkuh aus dem Walde stürzend, von vier Hunden und einem blasenden Jäger verfolgt. Auf Leinwand. H. 0·80, Br. 1·11. Zeigt die eingekratzten Striche in den Fellen; ohne Bezeichnung.

6. Wildschweinjagd. Gegenstück zum Vorigen. Hügelige Landschaft, links Baumgruppen, leicht bewölkter Himmel. Auf der linken Seite des Vordergrundes ein nach rechts gestellter Eber von elf Hunden angefallen, einer davon liegt blutend unter dem Eber, drei andere sind arg zugerichtet. Rechts ein zweites Wildschwein von vier Hunden angefallen. Vom Hügel herab, etwas tiefer im Grunde, verfolgt ein auf einem Schimmel reitender Cavalier mit gezücktem Degen zwei andere Wildschweine, die nach links laufen; auch zwei Hunde verfolgen sie, hinten noch ein Reiter, blasend. Leinwand, gleiche Grösse und Qualität mit dem vorigen, ebenfalls nicht bezeichnet.

Die beiden Bilder Nr. 5 u. 6 sind, besonders in den etwas stumpf gehaltenen Landschaften, schwächer als die früher genannten. In den Farben der Hunde sehr grelle Contraste. Man wäre geneigt, die beiden Bilder für Copien nach Ruthart zu halten, wenn nicht die Thiere, besonders deren ausdrucksvolle Köpfe direct auf die Hand des Meisters hinwiesen.

Da der im Jahre 1861 verstorbene Graf Ignaz Maria Attems, Landeshauptmann von Steiermark und Grossvater des jetzigen Besitzers, ein grosser Kunstfreund, seine Gemäldegalerie durch zahlreiche Ankäufe vergrösserte, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass unter den angeführten sechs Ruthart's die in den Jahren 1820 und 1829 aus der Galerie Kaunitz versteigerten zwei Gemälde: Bären- und Hirschjagd, enthalten sind.

B. Im Besitze des k. k. Bezirkshauptmannes i. P. Herrn Hermann Mayr in Graz.

7. Damhirsch von einem Tiger erlegt. Gebirgsschlucht ohne Himmel. Der Tiger hält seine Vorderpfoten auf den Leib des aus einer Brustwunde blutenden zusammengebrochenen Hirsches, und scheint mit erhobenem Kopf ein Gebrüll auszustossen. Rechts im Vordergrunde Knochen. Ohne eingekratzte Striche; der Hirsch ausgezeichnet gemalt, der Tiger wie in Nr. 4 mit etwas zu dickem Hals und zu rundem Schädel. Auf Leinwand. Br. 0·35, H. 0·27. Das Bildchen scheint der Rest eines grösseren Werkes zu sein, von dem die beiden Figuren abgeschnitten wurden. Es stammt aus der Galerie Attems; Graf Ignaz Maria Attems verehrte es dem k. k. Statthaltereirathe Carl Mayr, welcher es seinem Bruder Hermann überliess.

C. Im Besitze des k. k. Generalmajors i. P. Herrn Guido v. Kottowitz in Graz.

8. Hirschjagd. Bergige Landschaft, rechts dichte Baumgruppe, links ein grosser einzelner dominirender Baum und freie Aussicht. Bewölkter Himmel. Rechts ein Hirsch den Hügel herabspringend, verfolgt von zwei Hunden, im Vordergrund setzt ein zweiter Hirsch ins Wasser. Links rückwärts ein Netz sichtbar, in das sich ein Hirsch mit den Geweihen verfangen hat, während ein anderer nach links darüber springt. Oben am Hügel drei Cavaliere, von denen einer dem über das Netz setzenden Hirschen nachschiesst. Auf Leinwand. H. 1·37, Br. 1·59. Ohne Bezeichnung. An einigen Stellen ist die Farbe vom rothen Pollusgrunde abgeblättert.

D. Im Besitze des k. k. Rittmeisters i. P. Herrn Viktor v. Kottowitz zu Maria Trost bei Graz.

9. Bärenjagd. Eichenwald, gegen rechts dichte Gruppen grosser Bäume, links offen, mit Blick auf ein felsiges Gebirge. Himmel theilweise bewölkt. Im Vordergrunde haben vier Hunde einen Bären gefasst, daneben gehen zwei Hunde einen anderen Bären an, der sich an einem Baumstamm emporrichtet, ein Hund verendend am Boden. Von links nähert sich ein Mann mit der Lanze. Rechts zwei Jäger, von denen einer nach links gegen den zweiten Bären schiesst, oben zwischen den Eichen noch ein Jäger. Tiefer im Walde läuft ein Bär nach rechts, zwei Hunde versuchen, ihn von der Gegenseite zu stellen. Vom Abhang kollert ein vierter Bär herab, an dem sich zwei Hunde verbissen haben, während ein dritter Hund oben geblieben ist. Am äussersten rechten Bildrand ein Jäger, welcher nach links schiesst;

im Hintergrunde kommt von links her noch ein Jäger gelaufen. Auf Leinwand. H. 1·78, Br. 2·04. Nicht bezeichnet. Ohne eingekratzte Striche.

10. Gemsenjagd. Felsgebirge mit zerstreutem Laubholz bestanden. Das Terrain sehr gruppirt, der Himmel theilweise bewölkt. Im linken Vordergrund ein Mann, der eine Gemse am Rücken trägt, im Hintergrund ein Jäger. Vorne links liegen zwei erlegte Gemsen übereinander. In der Mitte des Vordergrundes klettert ein Jäger aus einer Schlucht auf das Felsplateau, auf dem die zwei Gemsen liegen, ober ihm steht ein anderer Jäger in steirischer Tracht (Hut, Rock und Strümpfe grün), welcher nach rechts einer fliehenden Gemse nachschiesst. In der Nähe dieser fliehenden noch zwei Gemsen, die merkwürdiger Weise sich durch den Schuss nicht schrecken lassen. Im Hintergrund sind auf den verschiedenen Bergkuppen noch einige Jäger und Gemsen bemerkbar. Die Landschaft des Hintergrundes in röthlicher Abendbeleuchtung. Die Figuren kleiner, als auf den andern Bildern. Auf Leinwand. H. 1·72, Br. 1·66. Nicht bezeichnet.

Obwohl die Bilder Nr. 8 u. 9 durch Nachdunkeln und Retouchen gelitten haben und sich heute nicht mehr so vortheilhaft präsentiren, wie z. B. Nr. 1 u. 2, auch das Landschaftliche entschieden schwächer ist, so möchten wir sie dennoch Ruthart zuschreiben, da die Hauptsache, die Thiere mit jener Lebendigkeit der Bewegung und feinen Naturbeobachtung dargestellt sind, wie wir sie eben bei Ruthart gewöhnt sind. Verdächtiger erscheint uns die Gemsenjagd (Nr. 10), für deren Echtheit wir die Hand nicht ins Feuer legen möchten. Zunächst ist auffallend, dass die Gemsenjagd in einer mit Laubholz bestandenen Gegend stattfindet, ein Fehler, den man einem so gewiegten Kenner der Jagd, wie Ruthart es war, nicht zutrauen sollte; freilich bringt er auch in verschiedenen unangezweifelten Bildern unseren europäischen Hirsch mit Löwen und Tigern zusammen. Dann sind die Figuren hier auffallend klein, während sie bei den übrigen Bildern Ruthart's bedeutend grösser sind. Die Kleinheit der Thiere lässt aber einen Vergleich der Behandlung des Pelzes mit den sonstigen Manieren des Künstlers schwer zu, und das Landschaftliche, in jener, in der Mitte des 17. Jahrhunderts allgemein üblichen breiten flotten Technik behandelt, gibt auch nicht genügende Anhaltspunkte, um mit Sicherheit auf einen bestimmten Künstler zu schliessen. Wir haben dieses Stück angeführt, möchten es aber selbst mit einem grossen Fragezeichen belegen.

E. Im Besitze des Herrn Fabriksbesitzers Wilhelm Kranz in Graz.

11. Hirsch von Raubthieren angefallen. Links Felsen, rechts Ausblick auf freie Gebirge. Theilweise bewölkter Himmel. Ein nach rechts springender Hirsch wird an der Brust von einem Wolf gepackt; der sich bäumende Hirsch im Sturze begriffen. Links, an der Hinterseite des Hirsches, holt ein Leopard zum Sprunge aus, vorne schickt sich ein anderer an, auf den Hirsch zu stürzen. Vom Felsen herab schaut ein Dachs der Scene zu. Im Vordergrund liegt der Knochenschädel eines Pferdes. Auf Leinwand. Br. 0·66, H. 0·47. Nicht bezeichnet. Am Felle des Hirsches die eingekratzten Striche. Das Bild, dessen Echtheit kaum anzuzweifeln sein dürfte, befand sich im Depot

der landschaftlichen Galerie zu Graz und wurde vor einigen Jahren unbegreiflicher Weise mit anderen ausgemusterten Bildern veräussert.

Im Inventar der Gemälde nach dem verstorbenen Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg vom Jahre 1713 sind im Schlosse Waldstein befindlich, angegeben: »Daniel in der Löwengrube und zwei grosse schöne Jagdstuckh von Rudart«. Letztere zwei finden sich auch im Inventare des Eggenbergschen Erben: Grafen Johann Ernst von Herberstein vom Jahre 1727. Im heutigen Besitze des Majoratsherren dieser Familie, Grafen Johann Sigmund v. Herberstein befindet sich keines dieser Bilder mehr, dafür aber ein anderes Gemälde, welches wir noch anführen wollen. Es ist eine

Hirschjagd. Felsige Landschaft, rechts offen, mit einem Stück freien Himmels. Ein Hirsch ist gestürzt und liegt auf einem Knäuel von Hunden. Ein anderer Hirsch setzt über ihn (nach links) hinweg, verfolgt von zwei Hunden. Im Ganzen zählt man mit nicht geringer Mühe acht Hunde. Auf Leinwand. Br. 0·84, H. 0·56. Bezeichnet K. Ruthart. An den Thieren sind bedeutende Zeichenfehler, z. B. am linken Vorderlauf des springenden Hirsches, die Hunde ungleich gut gemalt. Die Malerei ist glatt, fast geleckt, das Landschaftliche sehr stumpf und unschön componirt. Das Alles, zusammengehalten mit dem K als Anfangsbuchstabe des Carl, während Ruthart immer mit C schreibt, lässt erkennen, dass man es hier mit keinem Original, sondern mit einer Nachahmung, oder, da der Name Ruthart unterzeichnet ist, mit einer Fälschung zu thun hat.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Aus amerikanischen Galerien.

Werke der alten Meister sind in der neuen Welt nur wenige zu finden — für den Reisenden wenigstens, der ihnen nicht in die schwer zu ermittelnden Schlupfwinkel der Privatgalerien zu folgen vermag, doch scheint sich im Allgemeinen der amerikanische Sammler mit Vorliebe auf Werke der modernen Kunst zu werfen, und bilden diese auch den bei Weitem vorwiegenden Bestandtheil der öffentlichen Sammlungen. Von diesen hatte ich Gelegenheit, die von New-York, Boston und Washington zu sehen. Letztere enthält nur Werke der modernen Kunst, die beiden anderen bieten aber wenn auch keine Werke allerersten Ranges, so doch eine ganze Anzahl guter Bilder der alten Schulen, von denen es wünschenswerth ist, dass sie nicht ganz in Vergessenheit gerathen, sind doch auch manche von ihnen noch aus früheren europäischen Sammlungen bekannt. Diesem Wunsche entspringen die nachfolgenden flüchtigen Notizen — es waren kurze Besuche, die ich den Museen abstatten konnte und eine darauffolgende Reise von einem Jahr verwischte noch mehr die empfangenen Eindrücke, so dass ich mich völlig auf die knappen, in die Kataloge geworfenen Bemerkungen verlassen muss. Die Kataloge aber sind lediglich eine Aufzählung des Vorhandenen und nur für das grosse, hier noch unverständigere Publicum — den Werth eines Kunstwerkes taxirt der Amerikaner ja allein nach dem dafür verausgabten Preis — berechnet, sie geben nur Nummer, Gegenstand der Darstellung in allerknappester Form, Namen des Künstlers, Geburts- und Sterbejahr sowie Schulzugehörigkeit und dieses ohne allen Anspruch auf Exactheit; dagegen geben sie keine auch noch so kurze Beschreibung der Bilder, keine Angaben über etwaige Bezeichnung, Grösse, das Material, auf dem gemalt ist, und mit geringen Ausnahmen auch nicht über die Provenienz.

Das Metropolitan Museum im Central Park von New-York birgt in seinem Innern alle nur denkbaren Sammlungen, die Gemälde nehmen nur zwei kleine Galerien ein, von denen eine die alten, die andere die auch der Auswahl nach hoch über den alten stehenden modernen Gemälde enthält. Der Katalog

zählt über 250 ältere Bilder auf, darunter sind aber die meisten werthlos, und ich beschränke mich darauf, die Bilder anzuführen, die wenigstens etwas kunsthistorischen Werth haben oder sonst Interesse bieten. Irgend welche didaktische Zwecke kann die Museumsdirection bei den Ankäufen alter Bilder nicht im Auge gehabt haben, denn fast alles einigermassen Werthvolle gehört den niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts an. Unglaublich schwach sind die Italiener vertreten, so dass man meinen möchte, die Galeriedirection habe eine unbesiegbare Antipathie gegen dieselben; das einzige interessante Werk ist noch dazu ein Geschenk Cornelius Vanderbilt's. Es ist ein dem A. Pollajuolo mit Recht zugeschriebenes grosses Fresco, dem Katalog nach aus der Capelle der Villa Michelozzi bei Florenz stammend und einer Mittheilung Bode's zufolge längere Zeit zum Verkauf in dem Magazin der Uffizien gewesen. Der riesige hl. Christoph mit dem Kind auf der Schulter nach links durch den Bach schreitend, in weissem Gewande und karminrothem Mantel, das Kind in Blaugrün; scharf gezeichnete dunkle Umrisse bei sehr breiter Technik, die sehnige muskulöse Gestalt mit dem mageren, scharf geschnittenen Kopf ganz an die kleinen Herkulesbilder der Uffizien erinnernd; gut erhalten. — Eine dem Lionardo zugeschriebene Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers (Nr. 23) ist eine niederländische Copie nach dem Bilde Luini's im Belvedere (Kat. Engerth I, Nr. 275). Ein gutes Bild aus dem Cinquecento ist das Paris Bordone genannte männliche Porträt (Nr. 222); alle übrigen Bilder aus der Blüthezeit der italienischen Malerei sind Copien oder gar Fälschungen; erst das 17. Jahrhundert ist gut vertreten durch Francesco Guardi (Nr. 110 und 112), Ansichten des Rialto und von Sta. Maria della Salute, und durch Tiepolo, »Abrahams Opfer« (Nr. 98), ganz herrliche Skizze, »Dornenkrönung« (Nr. 187), und »Triumph Ferdinand's III.« (?) (Nr. 216). Mit diesen wenigen Bildern ist aber auch die ganze italienische Abtheilung erledigt. Noch schlimmer steht es mit den Deutschen; unter diesen ist eigentlich gar nichts Erwähnenswerthes. Unter dem Namen »Italienische Schule aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts« hängt ein schwaches Cölner Bild (Nr. 191). Lucas Cranach, weibliches Porträt (Nr. 30) ist ein leidliches Werk der Nürnberger Schule, derselbe, Porträt (Nr. 37) »Johann Friedrich der Grossmüthige«, ein recht schlechtes Schulbild, und Adam Elzheimer (Nr. 40) gar ein englisches Bild aus diesem Jahrhundert. Ein Name, dem man sonst in Galeriekatalogen kaum je begegnet, ist hier vertreten, der Jacob Walch's; leider haben die ihm zugeschriebenen zwei Bilder (Nr. 190 und 195) nichts mit ihm zu thun, sondern gehören einem schwachen Ulmer Meister aus Zeitblom's Schule. Zwei schwache, auf Kupfer gemalte und voll bezeichnete Bilder J. G. Plazer's sind die letzten Vertreter der Deutschen (Nr. 21 und 29). Hingegen ist die spanische Schule recht gut repräsentirt, vor Allem durch ein ganz herrliches breit hingestrichenes Stillleben von Velasquez (Nr. 127): verschiedene Früchte auf einem Felsblock, vorn eine Eidechse (s. Curtis, Velasquez und Murillo, S. 40, Nr. 91); von demselben das ausgezeichnete, gleichfalls echte Porträt des Infanten Don Balthazar Carlos (Nr. 60), früher in der Sammlung Sackville Bale in England (s. Curtis a. a. O. S. 59, Nr. 143), jetzt Herrn Henry G. Marquand in New-York gehörig.

Murillo ist gleichfalls echt aber allerdings durch ein fast total ruinirtes Bild vertreten (Nr. 140). »Heilige Familie« aus dem Kloster Buena Muerte in Peru stammend und aus der Hinterlassenschaft eines Mr. Brevoort an das Museum gekommen (s. Curtis a. a. O. S. 174, Nr. 140). Ein anderes, dem Murillo zugeschriebenes Bild (Nr. 39) ist nur eine schlechte Copie. Bei weitem am zahlreichsten sind wie gesagt die niederländischen Meister vertreten, wenn auch nicht durch Werke ersten Ranges, so doch durch eine Anzahl guter Bilder. Solche aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind nur wenige vorhanden, aus R. v. d. Weyden's Schule eine »Mater Dolorosa« und ein »Ecce homo« (Nr. 192 und 193), eine Gerard v. d. Meire genannte »Anbetung der Könige« (Nr. 198), die starke Anklänge an Gerard David zeigt und wohl in dessen Schule gehört, und ein gutes vlämisches Bild aus R. Mateys' Schule, »Das Schweisstuch d. h. Veronica« (Nr. 22). Scoreel's Schüler, Martin van Heemskerk, ist mit Recht ein sehr interessantes, breit und flott in tiefbraunem Gesammtton gemaltes Porträt (Nr. 177) zugeschrieben, das folgende Aufschrift trägt:

my soē heft my hier gheconterfeit
doe ik gheleeft had LXXV iare lom̃e leiit (?).

In der Ecke das beschädigte Monogramm, von dem nur noch ein M deutlich erkennbar und die Jahreszahl 1532. Ein anderes auf Kupfer gemaltes ihm zugeschriebenes Bild, »Christus und der Pharisäer« (Nr. 134), ist selbst für ihn zu roh, aber von einem in seiner Art arbeitenden Meister. Jan Brueghel d. ä. macht mit zwei guten kleinen Landschaften (Nr. 101 und 231) den Beginn der vlämischen Bilder des 17. Jahrhunderts, und seien im Anschluss an ihn auch gleich drei kleine Bilder von David Vinckboons, die hoch hängen aber ihm anzugehören scheinen, erwähnt (Nr. 102, 122, 131). Ganz in der Art des Pieter Neefs und ihm zugeschrieben sind zwei Kircheninterieurs (Nr. 92 und 135). Das Haupt der Antwerpener Schule, Rubens, ist dem Katalog nach mehrmals, in Wirklichkeit gar nicht vertreten; Nr. 32 ist eine Copie nach dem Porträt seiner zweiten Frau in Wien, das dieselbe nur mit dem Pelzmantel bekleidet darstellt (Kat. Engerth II, S. 402, Nr. 1181), Nr. 93, »Löwen einen Hirsch jagend«, Copie nach dem Dresdener Bilde, das ja auch kein eigenhändiges Werk des Rubens ist. Echt erschienen mir dagegen das seinem Schüler A. v. Deepenbeck zugeschriebene grosse Bild »Jason mit dem Drachen« (Nr. 57), »Alexander und Diogenes« (Nr. 113) von Caspar de Crayer und eine Bäuerin inmitten von Früchten und Gemüsen von F. Snyders und J. v. Hoeck (Nr. 170), ferner zwei Bilder von Jan Fyt (Nr. 115 und 117) »Todtes Wild« darstellend. Von diesem noch ein sehr gutes und voll bezeichnetes Bild (Nr. 95) »Geflügel«. Von Adriaen de Vries ein gutes männliches Porträt mit der Aufschrift:

Fecit Hagae Comites A. de Vries anno 1643.

David Teniers d. ä. gehören nach dem Katalog zwei Bilder an, von denen das eine (Nr. 214) »Versuchung des hl. Antonius« mir wie eine Replik des Berliner Bildes erschien, das andere, ein feines in grauem kühlem Tone gehaltenes Kücheninterieur (229) wohl dem Jüngeren angehört, von dem noch

ein breit in kaltgrauem Tone gemaltes kleines Bild, »Judith mit dem Haupte des Holofernes« (Nr. 138), sich hier befindet; von seinem Schüler G. van Tilborg ein ausgezeichnetes grosses Bild, warmgoldig im Ton (Nr. 159), »Besuch eines Edelmannes und seiner Familie bei seinem Pächter«. Durch drei sehr gute echte Bilder, sämmtlich Interieurs von Bauernhäusern darstellend, ist D. Ryckaert vertreten (Nr. 126, 136 und 225), zwei davon voll mit dem Namen bezeichnet. Die Brüsseler Schule ist durch zwei italienische Landschaften von C. Huysmanns repräsentirt (Nr. 7 und 143), die Schlachtenmaler durch P. v. Bloemen (Nr. 81, bez. PVB 1710) und Franz v. d. Meulen (Nr. 100 und 166). Dem Adrian de Gryeff wird eine tüchtige aber ganz eingeschlagene »Allegorie auf Krieg und Frieden« zugeschrieben (Nr. 14), Hahn mit einem Adler kämpfend, über ihnen eine Taube mit Oelblatt schwebend.

Von den Werken der Holländer sind an erster Stelle einige sehr tüchtige Porträts zu erwähnen, unter denen selbst ein echtes Werk Rembrandt's, das allerdings nicht dem Museum gehört, sondern von Mr. Henry G. Marquandt geliehen ist (Nr. 61), Porträt eines Mannes en face in schwarzer Tracht und Hut, ziemlich arg beschädigt, aus der Sammlung des Marquis of Landsdowne (s. Bode, Studien etc., S. 588, Nr. 222). Derselbe Besitzer hat noch ein anderes, dem Franz Hals zugeschriebenes Doppelporträt, das aus der Sammlung Sils in Antwerpen stammt, ausgestellt (Nr. 22), dieses gehört aber vielmehr einem englischen Schüler des van Dyck an. Von B. v. d. Helst das sehr schöne Porträt eines Bürgermeisters (111), bezeichnet B. van der Helst 1647, und das Porträt einer Lautenspielerin (Nr. 87): junges Mädchen in graublauem Gewande mit der Laute in der Hand nach vorn gebeugt, vor ihr eine Bassgeige und Musikalien, im Hintergrunde Landschaft bei düsterer Abendbeleuchtung, lebensgross, silbern im Ton, bez. B. van der Helst 1663 oder 65 (die letzte Ziffer schwer zu lesen). Eines der schönsten Bilder der ganzen Galerie ist von Rembrandt's Schüler A. de Gelder (Nr. 227): alter Krieger in Harnisch mit kirschrothen Aermeln, glühend in der Farbe und goldig im Licht. Ein dem Karel de Moor zugeschriebenes sehr schönes Doppelporträt (Nr. 144, dem Katalog nach der Bürgermeister von Leyden und seine Frau), breit aber etwas weich und verschwommen in der Modellirung, kann ihm wohl angehören. Den Beschluss der Porträts machen dann endlich ein kleines, echtes aber unbedeutendes Bild von C. Netscher (Nr. 133) und ein spätes, kaltes weibliches Porträt von N. Maes (Nr. 167). Ist Franz Hals auch nicht in eigener Person da, trotzdem der Katalog ihm ausser dem oben angeführten Bilde noch eine Wiederholung der Berliner »Hille Bobbe« zuspricht, so ist seine Familie doch durch ein vorzügliches gut erhaltenes »Banquet« von Dirck Hals vertreten (Nr. 8), bez. Dirck Hals 1625 — also aus seiner Jugendzeit. Eine dem F. und D. Hals gemeinschaftlich zugeschriebene Skizze (Nr. 145) mit zahlreichen Figuren erschien mir wie eine spätere Fälschung. Der »Raucher« (Nr. 86) von R. v. Ostade ist nur Copie, ein »Geigenspieler« (Nr. 220) von J. v. Ostade Fälschung trotz der Bezeichnung J. v. Ostade 1641; durch ein ausgezeichnetes Bild ist aber Quirin Brekelenkam vertreten (Nr. 90): spinnende Alte, neben der ihr Mann mit gefalteten Händen sitzt, goldig braun im Ton, bez. Q. v. B. 1653. — Ob

ein dem G. Terburg zugeschriebenes lebensgrosses Porträt (Nr. 107) wirklich von ihm ist, wage ich nicht zu entscheiden; G. Dou ist selbst im Katalog nicht vertreten, dagegen sein Schüler P. v. Slingeland durch ein kleines echtes Bild, Halbfigur eines Mannes (Nr. 76). Von Jan Victors ein gutes Bild (141), »Jacob Laban ermahnend«, von Willem v. Mieris ein glasig glatt gemalter »Trinker« (Nr. 132), von A. v. d. Werff eine »Leda« (Nr. 20). Dem Jan Steen werden zwei Bilder zugeschrieben (Nr. 232 und 233), das erstere (Alter, der ein Mädchen küsst, während seine Frau dazukommt) sieht gut aus, hängt aber zu hoch zur Beurtheilung, letzteres ist offenbar eine Fälschung. Ebenfalls nicht von Wouwermann sind die beiden ihm zugeschriebenen Bilder (Nr. 82 und 174), dagegen ist sein wahrscheinlicher Schüler Lingelbach durch drei echte und sehr gute Bilder vertreten: »Sieg über die Türken vor Wien« (Nr. 146), »Ausritt zur Falkenjad« (Nr. 158), voll bezeichnet, »Volk vor einer Osteria« (Nr. 168). Von den Schlachtenmalern ist Hughtenburgk durch ein sehr gutes Bild, »Rast nach der Jagd« (Nr. 142), bez. J. Hughtenburgk, und zwei bedeutend schwächere (Nr. 38 und 153) vertreten. Von den Landschaftsmalern finden wir folgende: J. v. Goyen (Nr. 15), »Blick auf die Umgebung von Harlem«, herrliches Bild in graugrünem Gesammtton, vorzüglich erhalten, bez. mit Monogramm und 1646. — Salomon Ruysdael, »Winterlandschaft« (Nr. 189), ausgezeichnetes, figurenreiches Bild, »Marine« (Nr. 137), dunkelgrau im Ton, ebenfalls sehr gut, »Ansicht von Alkmaar« (Nr. 157), unbedeutend aber wohl auch echt. Zwei dem R. de Vries zugeschriebene Landschaften mit Jagdscenen, ganz unter J. Ruysdael's Einflusse stehend, hängen für eine sichere Bestimmung zu hoch; J. Ruysdael's Nachahmer, J. v. Kessel, ist durch eine grosse Kanalansicht (Nr. 147), die leider sehr ruinirt ist, bez. J. Kessel, gut vertreten, ebenso C. Decker durch eine Landschaft (Nr. 228), Hobbema nur im Katalog (Nr. 160). Ein dem Pieter von Asch zugeschriebenes Bild, »Landschaft mit Wasserfall« (Nr. 75), ganz verdorben, zeigt einen Nachachmer A. Everdingen's. Auch ein einst sehr schön gewesenes Bild J. v. d. Heyden's, »Quaiansicht« (Nr. 13), ist durch Retouchen ganz entstellt. Von A. v. d. Neer ein gutes mit seinem bekannten Monogramm bezeichnetes Bild: »Schmiede am Wasser bei Nacht« (Nr. 165) und ein sehr verdorbener aber echter »Sonnenuntergang« (Nr. 219). Von J. und A. Both eine unbedeutende italienische Landschaft (Nr. 152), eine sehr gute kleine italienische Landschaft (Nr. 210) von H. Swaneveld und eine italienische Hafenansicht (Nr. 9) von J. v. Weenix, echtes kleines aber unbedeutendes Bild. Eine dem C. Poelenburgk zugeschriebene Landschaft mit badenden Frauen und Nymphen (Nr. 194) ist echt, eine andere mit einem Obelisk im Vordergrunde (Nr. 41) total übermalt. Nur ein einziges Architekturbild ist vorhanden, aber wenigstens ein Bild ersten Ranges: A. de Lorme, »Inneres einer Kirche« (Nr. 221). Von Landschaften mit Thierstaffage sind zwei erwähnenswerth: ein kleines Bild von C. P. Berchem (Nr. 230) und »Ruhende Schafe« von W. Romeyn (Nr. 24). Unter den Stillleben ist ein Cesar von Everdingen genanntes das Interessanteste (Nr. 63): Globus, Bücher, eine Violine und allerlei Geräth auf einem Tisch, bez. mit  1662, dem Mono-

gramm E. Collier's, dem das Bild auch gehört. Unbedeutende aber echte Werke noch von J. Weenix, »Früchte« (Nr. 31), R. Ruisch (Nr. 12) und A. van Beyeren (Nr. 218).

Das Art Museum in Boston enthält, wie das Metropolitan Museum in New-York, die verschiedenartigsten Sammlungen; allerersten Ranges ist hier die japanische Abtheilung, die der seit Jahren in Japan lebende Dr. Bigelow mit seltenem Verständniss und grossen Mitteln zusammengebracht und seiner Vaterstadt leihweise überlassen hat, vorzüglich auch die Sammlung der modernen Bilder, unter denen die Franzosen den ersten Rang einnehmen. Die Aufstellung ist hier systematischer als in New-York, die Auswahl mit mehr künstlerischem Sinn getroffen, das Ganze zeigt eine verständigere Leitung, mehr Methode und Wissen und sogar an einem kleinen kunsthistorischen Apparate von Heliogravuren, Stichen und Photographien fehlt es nicht.

Leider zeigt der Katalog die nämlichen Mängel wie der der New-Yorker Sammlung, nur die aus der Demidoff'schen Sammlung von S. Donato stammenden Bilder, die Perlen der Galerie, sind besser weggekommen, da bei ihnen die Beschreibungen des Demidoff'schen Verkaufskataloges abgedruckt sind. Mit Ausnahme dieser lässt aber die Qualität der alten Bilder und ihre Benennung auch hier viel zu wünschen übrig. Was für merkwürdige Taufen dem Museum leihweise überlassene Bilder seitens ihrer Besitzer manchmal erfahren, zeigt am besten ein unter dem Namen Lucas Cranach aufgeführtes Frauenporträt (Nr. 309). Hat der Eigenthümer dasselbe unter diesem Namen erstanden und demgemäss bezahlt, so kann man ihm in der That gratuliren, denn es ist ein ganz vorzügliches florentinisches Werk aus dem Quattrocento. Die Aehnlichkeit in Typus, Farbe und Technik mit D. Ghirlandajo's Fresken in Sta. Maria Novella in Florenz ist so in die Augen springend, dass es nur ihm angehören kann. Das feine und wunderbar individuelle jugendliche Köpfchen mit spitzem Kinn und gelbblondem gescheitelten Haar, auf dem eine kleine Perlenhaube sitzt, ist im Profil dargestellt und alle Restaurationen — das Bild ist furchtbar verdorben — haben nicht vermocht, diesem Porträt, das mir als eines der anziehendsten der Florentiner Frührenaissance in der Erinnerung geblieben ist, den ursprünglichen Reiz zu rauben. Von den übrigen ziemlich zahlreichen Bildern der italienischen Schulen sind folgende erwähnenswerth:

Niccolo da Voltri (Nr. 247): Madonna, halb nach rechts gewandt, das schlafende Kind vor sich auf einer Ballustrade haltend, links der Kopf des Stifters. Die ungemein langen, dünnfingrigen Hände, die sorgfältige glatte Ausführung in zäher Farbe, Farbengebung und besonders die nordische Gewandung weisen auf niederländische Einflüsse, doch gehört das Bild sicher einem Italiener um 1500 an. Es trägt folgende echte alte, leider nur in Bruchstücken erhaltene Aufschrift:

NICOLAVS VOI . . . . . NE.

Mit Nicolaus da Voltri, der als frühgenuesischer Meister um 1400 erwähnt wird, kann das Bild nichts zu thun haben; mir schien es einem Meister aus den Marken anzugehören.

Fra Bartolommeo (Nr. 250): Ganz kleines Bildchen, wohl sicher Theil einer Predella mit drei weiblichen und drei männlichen Heiligen, warm im Ton, bunt in der Farbe, von grosser Feinheit der Ausführung. Herrliches echtes Bild, das in der Feinheit der Ausführung an die Verkündigung der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand heranreicht.

Pasqualino Veneziano (Nr. 254): Kniestück, die Madonna halb nach rechts gewandt vor grünem Vorhang, das stehende Kind auf dem linken Knie haltend. Gehört einem von Nic. Rondinelli direct abhängenden Meister zweiten Ranges.

Parmeggianino (Nr. 258): Weibliches Porträt, wohl sicher von Girolamo da Carpi.

Bartolommeo Vivarini (Nr. 261): Grosses Altarblatt in zehn Abtheilungen. Die Mitte unten bildet eine in Holz geschnitzte Pietà, über dieser die Himmelfahrt Mariä; links unten zwei Kirchenväter, rechts der hl. Georg und eine Nonne mit Bischofsstab und Taube, links oben Christophorus und Hieronymus, rechts ein hl. Bischof und Johannes Evangelista. Die ursprünglich echte Bezeichnung, zum Theil übergangen, lautet:

Factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de Muriano pinxit 1485.

Die Contouren sind hart und scharf, die Ausführung etwas roh, das Ganze nur eine gute Werkstattarbeit. Arg beschädigt, der Firniss ganz braun geworden.

Ausser diesen noch Giacomo Bassano (Nr. 262): »Geisselung Christi«, gutes Bild; Bronzino (Nr. 266): »Kopf des hl. Petrus«, niederländische Arbeit des 17. Jahrhunderts; Sienesische Schule (Nr. 269): grosses Altarblatt, sienesisch, um 1400 aber fast total übermalt. Unter dem Namen N. Alunno zwei gefälschte Heiligengestalten.

Von den Deutschen ist Lucas Cranach wohl durch ein eigenhändiges Werk vertreten, eine sehr fein ausgeführte kleine Kreuzabnahme, bezeichnet mit dem liegenden Drachen und 1538. Unter dem Namen H. Holbein ein offenbar aus einem grösseren Bilde herausgeschnittener Theil, den Stifter des Bildes mit den Heiligen Petrus und Paulus zeigend; mit Holbein hat es nichts zu schaffen, steht aber dem Meister vom »Tode Mariä« sehr nahe. Soll in Leipzig gekauft sein.

Den ersten Platz nehmen auch in der Bostoner Sammlung unstreitig die Niederländer ein und unter diesen bilden die auf der Auction in S. Donato erworbenen Bilder den Glanzpunkt; auf sie will ich zuletzt zurückkommen. Von den übrigen rechtfertigen viele die Namen, die sie tragen, nicht, so z. B. Hobbema (Nr. 332), Wouvermann (Nr. 340), P. Potter (Nr. 341), alle drei moderne Fälschungen; andere wieder sind wohl echte aber minderwerthige Bilder wie P. Neefs (Nr. 307), Kircheninterieur mit Namen und Jahrzahl 1645 bezeichnet; J. v. Huysum (Nr. 330). Blumenstück, bezeichnet J. v. Huysum 1725; Egbert v. d. Poel (Nr. 331). Einige Bilder hängen so hoch, dass sie die Kritik völlig unmöglich machen; ein G. Metsu (Nr. 327), »Frau im Wochenbett«, schien mir echt, wogegen ein Seestück von Adrian (!) v. d. Velde wie ein schwaches Bild von Backhuyzen aussah. Ein Salomon Ruysdael, gelbbraun

im Ton, Fähre über einen Fluss (Nr. 329) ist bei weitem das beste der nicht aus der Sammlung Demidoff stammenden Bilder. Von diesen befinden sich hier folgende:

Nr. 315. D. Teniers, Inneres eines Fleischerladens (Katalog S. Donato Nr. 1030). Bild allerersten Ranges, voll bezeichnet und 1642 gemalt, da sich diese Zahl auf einer an der Wand hängenden Zeichnung vorfindet. S. Smith, Kat. raisonné III. 397, Nr. 517.

Nr. 316. Willem Kalf, »Früchte und Gemüse« (Kat. S. D. Nr. 1050). Gestochen von Salmon in L'Art.

Nr. 317. G. Metsu, »Der Wucherer« (Kat. S. D. Nr. 1137). Voll bezeichnet, gestochen von Flameng; s. Bode, Studien etc., S. 192.

Nr. 318. Nic. Maes, »Der Eifersüchtige« (Kat. S. D. Nr. 1060). Bild aus der mittleren Zeit.

Nr. 319. C. Netscher, »Zwei Knaben Seifenblasen machend« (Kat. S. D. Nr. 1048). Spätes Bild, hat stark gelitten.

Nr. 320. J. Ruysdael, »Waldrand« (Kat. S. D. 1121). Schien mir sehr zweifelhaft und eher wie eine spätere Fälschung.

Nr. 321. J. van Huysum, Vase mit Blumen (Kat. S. D. Nr. 1101). Sehr schönes voll bezeichnetes Bild.

Nr. 322. R. Ruysdael, »Verfallene Hütte« (Kat. S. D. Nr. 1133). Herrlich gewesen aber jetzt furchtbar ruinirt; s. Burger, Trésor d'Art en Angleterre, S. 295.

Nr. 323. A. Cuyp, »Vieh auf der Weide« (Kat. S. D. Nr. 1151). Sehr schönes echtes Bild.

Nr. 324. Simon Verelst, »Todtes Geflügel« (Kat. S. D. Nr. 1043). Schönes voll bezeichnetes Bild.

Die alte niederländische Schule ist durch ein tüchtiges und sehr gut erhaltenes Werk vertreten, eine »Ausgiessung des heiligen Geistes«; der Katalog schreibt dasselbe dem Lucas von Leyden zu, doch weisen Typen und Colorit direct auf Gerard David und ist das Bild in jeder Hinsicht gut genug, um ihm selbst zugeschrieben zu werden.

Eine Bostoner Privatsammlung, von der ich schon in Europa gehört hatte, rechtfertigt es vollständig, dort weiter bekannt zu werden. In dem reizenden Landhause des Mr. Quincy A. Shaw in Jamaicaplain bei Boston findet sich eine Reihe wirklich vorzüglicher Kunstwerke, so dass diese Privatgalerie in qualitativer Beziehung dreist mit den beiden öffentlichen Sammlungen der amerikanischen Metropolen des Handels und der Intelligenz concurriren kann. Leider war der kunstsinnige Besitzer dieser Schätze verreist, wodurch ich wahrscheinlich mancher interessanten Aufklärung über die Provenienz der Werke und Namen, unter denen sie gekauft wurden, verlustig ging. Eine grosse Vorliebe hat Mr. Shaw für die venezianische Schule und alle seine Hauptbilder gehören dieser an. Da ist zunächst die halblebensgrosse Figur einer weiblichen Heiligen mit Salbengefäss und Buch, die wohl sicher dem Alwise Vivarini angehört, um 1490; von Cima die halblebensgrosse Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, das Gewand leider total verdorben, sonst aber

ein herrliches, wohlerhaltenes Bild, das zu seinen besten kleinen Madonnendarstellungen gehört. Weiter ein sehr schönes Halbfigurenbild mit der Jahrzahl 1515, das mir dem Vincenzo Catena am nächsten zu stehen scheint: Madonna, das Kind auf dem Schooss haltend, vor grünem Vorhang, den Kopf nach rechts dem hl. Hieronymus zugewandt, links Petrus, dreiviertellebensgrosse Figuren. Von späteren Meistern ist Paul Veronese zweimal, Tintoretto zwei- oder vielleicht sogar dreimal vertreten. Ersterer mit dem Brustbild eines jungen Mädchens nach links, das durch Abreiben stark gelitten hat, und durch ein Sposalizio der hl. Katharina, einem ausgezeichneten Werke in warm goldigem Ton. Links vor hoher Säulenarchitektur sitzt Maria mit dem Kind auf dem Schooss, beide sich nach der rechts knieenden hl. Katharina wendend, links kniet ein die Bassgeige spielender Engel, während hinter ihm noch zwei musicirende stehen, ein vierter schlägt oben den karminrothen Vorhang zurück, halblebensgrosse Figuren. Von Tintoretto eine ungemein breit und kühn ausgeführte Anbetung der Hirten mit lebensgrossen Figuren, geflickt, sonst aber gut erhalten und eine kleine ausgezeichnete, vorzüglich erhaltene Verkündigung. Eine kleine Kreuzabnahme, wohl ausgeführte Studie zu einem grossen Bilde, gehört ihm vielleicht auch an, scheint mir aber mehr auf Jacopo Bassano hinzuweisen. Die florentinische Schule ist durch zwei Bilder vertreten: ein Tondo, vorn das mit Armen und Beinen strampelnde Kind, hinter ihm in der Mitte die anbetende Madonna, links der kniende kleine Johannes; es gehört in die Verocchioschule und zeigt in der Fleischbehandlung auch Einflüsse D. Ghirlandajo's. Aus dessen Werkstatt und wohl dem Bastiano Mainardi angehörig, stammt das andere Bild; links sitzt auf Steinstufen das Kind, rechts steht die anbetende Madonna, im Hintergrunde felsige Landschaft mit einer Stadt am Fluss, links hohe Felsen, einviertellebensgrosse Figuren, ausgezeichnet erhalten. Eine sehr gute bolognesische Replik der büssenden Magdalena in Dresden macht den Beschluss der italienischen Bilder. Von Niederländern sind nur ein paar ganz kleine Bilder vorhanden, eine Mater dolorosa aus der Eyck'schen Schule, zwei kleine männliche Köpfe, sehr dunkel hängend, aus der Schule Rembrandt's, ein feiner ganz kleiner G. Dou, Junge aus einem Topf essend, ein fabelhaft feines kleines Porträt von Terburg, Halbfigur eines Mannes in schwarzer Kleidung an einem mit Globus und Büchern bedeckten Tisch sitzend und gerade herausschauend, und endlich ein Pferdestück, Schecke mit davorsitzendem Hund, das ganz nach Wouwermann aussieht aber zu dunkel hängt, um es zu bestimmen.

Das Hauptstück der ganzen Sammlung ist aber ein in der Ausführung vollendetes herrliches Marmorrelief von Verocchio in lebensgrossen Figuren. Die Madonna mit eigenthümlichem, um den Kopf gewundenen Schleier, halb en face nach links gewandt, auf antikem Sessel sitzend, die Hände gefaltet, blickt auf das in ihrem Schooss sitzende, dem Beschauer voll zugewandte Kind, welches von einem dahinterstehenden, schmerzlich aufblickenden Engel gehalten wird. (Gekauft von Bardini in Florenz, aus einer Mediceervilla bei Ponte d'Era stammend; s. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, S. 96, 97. Gypsabguss im Berliner Museum Nr. 1648 a). Ebenso schön in der Ausführung

ist die Terracottabüste des jugendlichen Lorenzo de' Medici in reicher Rüstung, vorn auf der Brust zwei Sphinxe, auf den Achseln Medusenköpfe, nach Bode (a. a. O. S. 109) gleichfalls aus der Schule des Verocchio. Der oberitalienischen Schule unter starkem paduanischen Einfluss in Typen und Gewandung, um 1470, gehört ein Hochrelief in Marmor mit der Halbfigur der Madonna mit dem Kind im Schooss.

Ausser diesen Werken alter Meister besitzt Mr. Shaw noch eine Sammlung moderner Gemälde, die den Neid manches französischen Liebhabers erregen würde: Meisterwerke von Troyon und Rousseau, ein halbes Dutzend Corot und ausser zwölf grösseren Oelgemälden von J. F. Millet nicht weniger als 25 grössere in Bunt- und Schwarzkreide ausgeführte Zeichnungen dieses ausgezeichneten Meisters, den man geradezu hier studiren muss.

Auf meiner Fahrt nach dem Westen hatte ich nur noch einmal Gelegenheit, ältere Bilder vor Augen zu bekommen, in Milwaukee. Dort besitzt ein Deutscher, Herr Zinkeisen, ein sehr gutes kleines Frauenporträt aus Netscher's später Zeit und ein vorzügliches Stillleben von W. C. Heda. Durch diesen Herrn erfuhr ich auch von einem dort zum Verkauf befindlichen Raphael und mit seiner Hülfe konnte ich das in dem feuer- und diebessicheren Gelass einer Bank sorgsam aufbewahrte Bild auch besichtigen: es war eine ganz vorzügliche niederländische Mache, die mir nach der Erinnerung wie eine Copie nach der Madonna di Casa Alba in Petersburg erschien. Ein Herr Metcalf in Milwaukee besitzt endlich eine ausgezeichnete echte kleine Flusslandschaft von Jan Brueghel. *F. Harck.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

C. Hasse: Ueber Gesichtsasymmetrien. Aus dem anatomischen Institut zu Breslau. Mit einer Tafel. Separatabzug aus dem »Archiv für Anatomie und Physiologie«. Anatomische Abtheilung. 1887. S. 119—125.

Hasse knüpft an eine Bemerkung an, welche Henke in seinen »Glossen zur Venus von Milo« in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1886 gemacht hat. Henke hebt hervor, dass das Gesicht der Venus auffallend schief sei. Diese und andere Abweichungen, welche an Kunstwerken sich finden, kämen auch in der Natur vor, »aber man wird sie ohne Zweifel als Abnormitäten betrachten«. Hasse, welcher es sich aufspart, bei anderer Gelegenheit auf die sonstigen Bemerkungen Henke's einzugehen, prüft zunächst die Richtigkeit der hier aufgestellten Behauptung. Mit Hilfe eines ebenso sorgfältig eingetheilten wie aufgestellten Drahtgitters weist Hasse die sämmtlichen thatsächlich vorhandenen Abweichungen nach. Aber er weist auch nach, dass diese Abweichungen etwas ganz allgemeines sind, und zwar, dass am wohlgebildeten, regelmässigen Schädel und am lebenden Menschen, wie bei der Venus von Milo, die Mund- und Kinnpartie, Alles was unter der Nase liegt, streng symmetrisch ist, während die übrigen Kopftheile asymmetrisch sind: die Nase, die beiden Kopfhälften, die Ohren und die Augen. Die beigegebene Tafel zeigt dies in überzeugender Weise an den gegebenen Beispielen. Henke, von dem Gedanken ausgehend, dass es sich hier um eine Abnormität handle, nimmt an, dass hier eine Steigerung naturalistischer Auffassung vorliege und dass damit eine Verweisung der melischen Statue in eine spätere Zeit begründet sei. Aber nicht die gesteigerte Naturwahrheit, sondern die kleinliche Nachahmung individueller Zufälligkeiten ist ein Zeichen des Verfalles und somit einer späteren Kunstentwicklung. Die Verwechslung dieser beiden Vorgänge scheint die neuere Archäologie, unter deren Einfluss Henke hier steht, vollständig zu beherrschen. Und doch hätte die Auffindung eines Hermes von Praxiteles sehr wohl den richtigen Weg zeigen können. Das Streben nach Naturwahrheit zeigt sich schon bei den Parthenongiebelfiguren, und in hohem Maasse bei der Nike des Paionios und ebenso bei dem Hermes des Praxiteles. Und ebendiese Naturwahrheit erscheint auch bei der melischen Statue. Dahin

gehören die kleinen Hautfalten, auf die man hingewiesen hat und die sich aus der starkbewegten Stellung sehr natürlich ergeben, die man aber nicht für eine kleinliche Nachahmung und Anbringung einer in einem bestimmten einzelnen Falle gemachten Beobachtung zu halten das Recht hat: ihr Vorhandensein ergiebt sich aus jedem Falle einer solchen Bewegung. Findet man nun solche Naturwahrheit auch bei späteren Werken, so kann dies allein die Venus nicht »heranziehen«: man wird vielmehr nach anderen Gründen für die Zeitbestimmung zu fragen haben. Diese aber sind in der Geschichte der Motiventwicklung gegeben, auf welche die Archäologie indessen noch nicht eingegangen ist.

Es ist sehr zu wünschen, dass Hasse auf dem betretenen Wege weiter fortgeht, was sehr erfolgreich werden kann. Es lässt sich vielleicht so anatomisch nachweisen, in welcher Zeit in Folge schärferer Naturbeobachtung auch in die Kunst grössere Naturwahrheit eingedrungen ist. Zu diesem Zwecke müssten eine grössere Zahl von Köpfen, deren Entstehungszeit sicher ist, einer ebensolchen Untersuchung unterworfen werden. Man wird dann sicher finden, dass das Streben nach Naturwahrheit viel höher hinaufreicht, als man jetzt anzunehmen geneigt ist, und dass in ihr allein ein Grund, ein Kunstwerk in späte Zeit zu versetzen, nicht gefunden werden kann. Henke geht nun in der Nachweisung von Abnormitäten noch weiter; die Statue hat eine Fülle von Fehlern, unter anderen ein zu langes linkes Bein: verliesse die »Dame« ihre Stellung, so müsste sie sehr bedenklich hinken. In wie weit seine Bemerkungen begründet sind, mag Fachleuten zu beurtheilen überlassen bleiben: Hasse hat ja schon auf eine weitere Besprechung hingewiesen. Aber selbst wenn es der Fall ist, so würde dadurch der Werth der Statue nicht geringer. Sie ist eben nicht dazu gemacht, ihre Stellung zu verlassen, sondern sie zu behaupten. Sie ist auch wohl für einen bestimmten Aufstellungsort gemacht. So lange nun nicht der Werth des Kunstwerkes darin gesucht wird, dass es die Wirklichkeit möglichst getreu wiedergiebt, sondern in dem ästhetischen Eindruck, welchen es macht, wird auch der Künstler die Freiheit haben für die Wirkung und nicht für den nachmessenden Anatomen zu arbeiten, dessen Untersuchung berechtigt ist, wenn sie in die künstlerischen Tendenzen des Werkes einzudringen bestrebt ist, aber nicht berechtigt ist, wenn sie von der Voraussetzung ausgeht, diejenige Statue sei die beste, welche eine versteinerte Wirklichkeit sei.

In seinen »Glossen« hat Henke für die Statue auch eine eigene Erklärung gegeben, die den Anspruch machen kann, eine neue zu sein. Venus hält den Apfel in der Linken erhoben und presst den Saft heraus, zum Zwecke einer Salbung nach dem Tode oder mit irgend einer symbolischen Bedeutung. Die rechte Hand hat die Haltung einzunehmen, dass unter dem Drucke der linken Hand der Saft des Apfels gerade auf sie herabtröpfeln kann (S. 224 f.). Henke hat nur vergessen, darauf hinzuweisen, wie dieses interessante Motiv sehr gut dazu dient, die starke Bewegung des Körpers zu erklären. Der Apfel wird doch wohl frisch und somit hart sein. Wenn man nun, obendrein mit der linken statt mit der rechten, und zudem hoch erhobenen Hand ihn aus-

pressen will, so bedarf es dazu einer besonderen Kraftanstrengung, welche durch das Verdrehen des Oberkörpers und das Vortreten des linken Beines nur gefördert werden kann. Und welch schönen Duft wird die »Dame« durch diese energische Toilettenthätigkeit gewinnen! Apfelsaft, frisch gepresst, eignet sich sonder Zweifel vortrefflich zur »Salbung«. Und so sind wir denn um eine neue sinnvolle Erklärung bereichert, die allerdings den Vortheil hat, dass sie in keinerlei Weise »pathetisch« ist. *V. Valentin.*

Archäologie. Kunstgeschichte.

Geskel Saloman: Ueber die Plinthe der Venus von Milo. Eine archäologische Untersuchung. Stockholm 1884. (In Kommission bei F. A. Brockhaus' Sortiment und Antiquarium in Leipzig.) 8°. 41 S. 1 Mk.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Theile. Nachdem der erste geschrieben war, empfängt der Verfasser die Nachricht, dass er die besprochene Basis der Statue in Gipsabgüssen erhalten werde. Er legt die Arbeit bei Seite, nicht um sie nach näherem Befunde umzuarbeiten, sondern »mit dem Vorsatz, dieselbe jedenfalls drucken zu lassen, und dasjenige, worin ich mich möglicherweise geirrt haben sollte, im Folgenden zu berichtigen« (S. 29). Hat sich der Leser glücklich bis zu dieser Stelle durchgearbeitet, so findet er sich genarrt: Alles, was er gelesen und was ihm als Ergebniss einer reiflichen Ueberlegung hingestellt worden ist, gilt nur provisorisch, und es wird ihm nun zugemuthet, die Correktur mit Hilfe des zweiten Abschnittes vorzunehmen. Gewiss ein eigenthümliches Verfahren! Stände diese Notiz statt auf Seite 29 wenigstens als Vorwort, so ginge man gleich zu Theil II, wenn man es nicht vorzöge, bei solcher Zumuthung lieber das Ganze gar nicht zu lesen. Immerhin ist es ein Zeichen der dem Verfasser eigenthümlichen Logik, die freilich erst gefährlich wird, wenn sie sich in ihren Folgen auf andere erstreckt.

Saloman hatte in seiner Abhandlung »La statue de Milo« I p. 10 behauptet, dass das mit einer Inschrift versehene Basisstück nicht zu der Originalbasis der Statue gehöre. Er ist nun zu einem anderen Resultat gekommen: er hält jetzt dieses Stück für echt und somit den dort bezeichneten ... andros Menides' Sohn aus Antiochia am Mäander für den Urheber der Statue, für deren Entstehungszeit demgemäss auch die durch die Inschrift gegebene Zeitbestimmung maassgebend wird. Es habe der Statue »durch ursprüngliche Stückung« angehört. Die Inschrift stimmt, erklärt er, »wie mir scheint, vollkommen überein mit der Inschrift des belvederischen Heraklestorso. Dieser stimmt auch, meiner Meinung nach, am besten überein hinsichtlich des Stils mit unserer Statue, und die Periode, welche einen atheniscben Künstler, der den Torso geschaffen, hervorbringen konnte, muss auch in Kleinasien, dem damaligen Hauptsitz der griechischen Kunst, einen Meister hervorgebracht haben können, welcher eine mel. Venus schaffen konnte«. Nun ist es klar, und Niemand wird mehr zweifeln. Saloman scheint der Stil der Inschriften ebenso wie der Stil der Statuen — des Herakles und der Venus — übereinzustimmen; dazu kommt die Voraussetzung, dass eine bestimmte Periode in Kleinasien

ebenso wie in Athen einen Künstler gleichen Ranges und gleichen Stiles schaffen konnte, und der Beweis ist fertig!

Nicht minder beweiskräftig ist sein Rettungsversuch der Zeichnung Debay's. Schliesslich muss er selbst zugeben (S. 37), dass sie unrichtig ist. Dann aber hat man sich nicht künstlich zurechtzulegen, worin man ihr folgen will und worin nicht: sie ist eben kein zuverlässiges Zeugniss, auf das man sich berufen dürfte. Mit Zeugnissen verfährt aber Saloman überhaupt eigenthümlich: er zählt einfach und stellt sich auf die Seite der Majorität, als ob es sich um Eideshelfer handelte. Seite 14 heisst es: »Wir haben also ein negatives und drei positive Zeugnisse dafür, dass das Inschriftstück gepasst habe; es muss also zugehörig gewesen sein« — auf den Werth der einzelnen Zeugnisse kommt es weiter nicht an.

Aus der ersten Hälfte hebe ich noch sein Missverständniss der mehrfach besprochenen und falsch verstandenen Stelle Clarac's hervor, die in meiner Abhandlung, »Neues über die Venus von Milo« (Leipzig, E. A. Seemann 1883) auf S. 22 und 23 vollständig wiedergegeben ist. Nun soll nicht nur ich, sondern »sämmtliche Archäologen, welche über diese Frage geschrieben haben« (S. 12), den Fehler gemacht haben, dass wir »ses fractures« auf das Inschriftstück anstatt auf die alte Plinthe beziehen. Saloman missversteht vor allen Dingen, wie wir das »avec« nehmen. Er meint, damit solle der Gegenstand ausgedrückt sein, an welchen die Anpassung erfolgt, und bekämpft das mit der geistreichen Bemerkung: »ein Gegenstand kann nicht ‚s'ajuster' mit sich selbst, sondern nur mit einem anderen Gegenstande« (S. 12). Da er diese weise Erkenntniss wohl auch bei anderen Leuten hätte voraussetzen dürfen, so hätte er hierdurch darauf kommen können, dass wir »avec ses fractures« nicht als den Gegenstand, an welchen die Anpassung geschieht, fassen, sondern als den Gegenstand mit, d. h. mit dessen Hilfe, durch welchen die Anpassung erreicht oder erstrebt wird. Die fractures sind also die Bruchstellen des Ansatzstückes, mittels deren die Anpassung sich an die Statuenbasis vollziehen soll. Eben deshalb hat »ses« zum Correlate das Ansatzstück und nicht die »alte Plinthe«. Ich selbst gehe freilich noch weiter und behaupte etwas, wovon Saloman sagt: »Ich möchte wohl wissen, wer das versteht«. Ich behaupte nämlich, dass »ses fractures« von dem von Clarac nur hypothetisch vorausgesetzten Ansatzstück gesagt sei, dessen Vorhandensein er selbst leugnet. »Wie kann von Brüchen einer als hypothetisch vorausgesetzten und als vorhanden gedachten Inschrift [soll heissen »Ansatzstück mit Inschrift«], welche genau gepasst habe, die Rede sein?« Clarac sagt ganz einfach, es wäre unglaublich, anzunehmen, dass man, um die theilweise zerstörte Basis zu restauriren, ein Stück Marmor genommen hätte, auf welchem eine mit der Statue gar nicht in Beziehung stehende Inschrift sich bereits befunden hätte: er hält also die Annahme eines solchen Inschriftstückes für falsch; für ihn existirt es nicht. Um aber die Thorheit einer solchen Annahme noch schärfer zu bezeichnen, fügt er hinzu, dass es unglaublich sei, anzunehmen, man habe obendrein Sorgfalt angewendet, damit die mit der Inschrift versehene Vorderseite eines solchen vorausgesetzten, aber nach seiner Meinung nicht vorhanden

gewesenen Inschriftstückes in die Fluchtlinie der alten Basis fiele, und dass die Seitentheile und die Rückseite mit ihren eigenen Bruchstellen genau gepasst hätten. Und diese Bruchstellen des Ansatzstückes sind die Bruchstellen des von Clarac hier vorausgesetzten, bereits mit einer Inschrift, die auf die Statue keinen Bezug gehabt hätte, versehen gewesenen Basisstückes. Clarac selbst nimmt an, dass entweder auf das angesetzte Stück die Inschrift nachträglich geschrieben worden sei, oder dass das bereits mit der Inschrift versehene Bruchstück von einer anderen, demselben Meister entstammenden Statue hergerührt habe. Hier aber ist von der dritten Möglichkeit die Rede, dass ein mit Inschrift versehenes, diesem Werk und dessen Künstler überhaupt fremdes Inschriftstück verwendet worden sei. Clarac weist diese Möglichkeit zurück: pourraiton croire que...? Nein, man kann es nicht glauben, also hat ein solches mit fremder, auf die Statue keinen Bezug habendes Inschriftstück überhaupt nicht existirt.

Sehr wünschenswerth wäre es, wenn Saloman und andere nicht mehr ohne weiteres von »Repliken« sprächen, sei es, dass die melische Statue selbst als solche bezeichnet wird, sei es, dass andere im Verhältniss zu ihr so genannt werden. Entfernte Aehnlichkeiten berechtigen nicht zur Annahme von Repliken, durch deren Zusammenstellung nur ein Schein von Wissenschaftlichkeit erreicht wird, während thatsächlich das Ziel der wissenschaftlichen Forschung, die Erkenntniss der Eigenart jedes Kunstwerkes, gerade durch solche nach entfernter Aehnlichkeit vorgenommene Zusammenstellungen verfehlt wird. Ich verweise über diesen Punkt auf die Darlegung in meiner Schrift »Neues über die Venus von Milo« Seite 6—9. *V. Valentin.*

Schloss Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Mit vielen Lithographien und Lichtdrucken. Herausgegeben von **Robert Schmidt,** Architekt. Leipzig, M. Hessling 1887. Grossfolio, 84 S. Text, 20 Tafeln.

Die vorliegende Monographie, das Werk eines geborenen Schleswig-Holsteiners (jetzt in Gotha), gibt zuerst einen Abriss der Geschichte Nordalbingiens, welche von jeher ihr Gepräge erhielt durch die höchst unbehagliche Stellung eines Grenzlandes zwischen zwei grossen Staatengebieten. Es ergibt sich daraus von selbst die Bedeutung des wichtigsten der festen Plätze. Wie Alt-Gottorp, 4 km von der Stadt gelegen und ursprünglich zum »Schutz und Wehr des Christenthums gegen das slawische Heidenthum entstanden«, als Bischofssitz in kriegerischer Zeit oft Verwüstung erfuhr, und schliesslich ganz einging, so heisst es von unserem im 12. Jahrhundert auf einer Schleiinsel erbauten Neu-Gottorp gleichfalls: »zwei frühere Epochen seiner Baugeschichte sind ausgelöscht.« Als es aufhörte, geistliches Besitzthum zu sein, kam es 1268 an eine herzoglich-schleswigische Seitenlinie des dänischen Königshauses und blieb bis vor wenigen Jahrzehnten meistens Residenz. Häufig genug aber war, wie das beklagenswerthe Ländchen, so auch sein Fürstensitz der Spielball zwischen den eng verwandten, aber oft erbittert sich befehdenden Zweigen der dänisch-königlichen und der schleswig-holsteinischen Regentenhäuser.

Die Blüthezeit des Landes wurde heraufgeführt durch Johann Adolf, Friedrich III. und Christian Albrecht (1590—1694), die hervorragendsten Glieder des Hauses Schleswig-Holstein-Gottorp. Vielerlei ungünstige Verhältnisse, dazu lange Kriege hinderten nicht, dass der Schleswiger Hofhalt damals nicht durch äusseren Glanz allein, sondern auch durch solide Leistungsfähigkeit all derer, welche die Fürsten um sich sammelten, europäische Berühmtheit erlangte. Seitdem aber der Enkel des letztgenannten Herzogs, der junge edle Karl Friedrich — obgleich Karl XII. Neffe und Peter des Grossen Schwiegersohn — das von Dänemark geraubte väterliche Besitzthum nicht wieder erhielt, dagegen sein Stamm nach Russland verpflanzt wurde, ist Gottorps Stern gesunken. Wie das Land, dessen Mittelpunkt es bildet, war es forthin nur vernachlässigtes Stiefkind des dänischen, des oft genug feindlich gesinnten Reiches.

Wichtiger aber für diese Zeitschrift als das Geschick der sich ablösenden Geschlechter, ist die damit verwachsene Geschichte des Bauwerkes selbst. Sie erweitert sich unter der Hand des gelehrten Verfassers immer wieder zu einem höchst lehrreichen und ansprechenden »allgemeinen Bilde des Bauwesens, wie es sich in der norddeutschen Tiefebene gestaltete«. Man folgt gerne dem auf unserem Boden herangewachsenen Fachmanne bei seinen sorgfältigen Untersuchungen an Steinen und Erdwällen der Befestigungen Alt-Gottorps, des uralten Grenzwalles des Dannewirke u. s. w. Grösstes Gewicht ist von Anfang an auf die Frage des Baumaterials gelegt. Dieses hat auch hier den Entwicklungsgang genommen durch Holz, Feldsteine (erratische Blöcke, Findlinge) und eingeführte Steine, häufig Tuff, bis man — niemals allzu findig — erst spät es lernte, aus dem tüchtigen Thon, der vor der Thüre lag, Steine zu brennen. So ist's nicht verwunderlich, dass in »Schleswig-Holstein meerumschlungen« »das Aufblühen der Baukunst theilweise mit Entwicklung der Schifffahrt eng zusammenhing« [1]). Auch sonst gestaltet sich hier Vieles anders als im übrigen Deutschland, bedingt durch »Art der Kriegsführung, Bodenverhältnisse, Volkscharakter« u. s. w. Der anderswo für die Anfangszeit maassgebende römische Einfluss scheint hier ausgeschlossen; eher mögen wendische Vorbilder beim Burgenbau benutzt sein. Später verschieben sich auch die grossen Stilperioden in Baukunst und dem hier so wichtigen Kunstgewerbe um ein Bedeutendes. Von letzterem wird gesagt: »Während sich in Süddeutschland seine wachsende Bedeutung — — von Stufe zu Stufe leicht verfolgen lässt, kommt der ganze, reiche, neue Formenschatz beinahe fertig an die Fürstenhöfe des Nordens, welcher sonst in der Kunstentwicklung immer fast um ein halbes Jahrhundert zurückblieb, und so war dieser Wechsel hier in einigen Districten nahezu unvermittelt. Daher kommt es, dass wir in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch eine reiche Blüthe spätgothischer Kunst und mittelalterlicher Kunstweisen antreffen — sogar noch romanische

[1]) Seltsam scheint es, dass in einem noch erhaltenen Briefe Friedrichs I. an seinen Baumeister in Bergen, diesem befohlen wird, die dortige Apostelkirche abzubrechen, um die Steine für »das neue Haus in Gottorp« zu schicken.

Anklänge.« Es braucht nur das Brüggemann'sche Altarwerk im Schleswiger Dom [2]) genannt zu werden (1521 ursprünglich für die Stiftskirche in Bordesholm angefertigt), um an den jetzt allgemein bekannten Reichthum Schleswig-Holsteins an mustergültigen Holzschnitzereien zu erinnern. Andere plastische Techniken kamen hinzu; so das Modelliren in Thon, für Façadendecoration als Eigenartiges der besonders in Lübeck stark benutzte Gipsstein (Beispiele an Gottorp noch erhalten), dann die Giesskunst, der Messingschnitt, die Intarsia u. s. w. [3]). Obgleich es, z. B. in der Stadt Schleswig, vor dem 15. Jahrhundert noch keine Zünfte und »Aemter« gab, also dem Individuum mehr Freiheit blieb als im Süden, finden sich — wie oft beklagten wir das schon! — auffallend wenig Künstlernamen.

Der äussere architektonische Rahmen, in dem das Gottorper Hofleben sich bewegte, scheint immer ein verhältnissmässig schlichter gewesen zu sein, gemäss dem ernsten Charakter einer oft von Kampf umwogten »Feste«, welche »den Schlüssel zu Dänemark« bedeutete. Sogar damals, als Schlüter Berlin ein neues Gepräge gab und an den sonstigen zahlreichen Schlössern der »baulustigen und lebensfrohen Fürsten« Schleswig-Holsteins schon dem Barock ein Feld eingeräumt wurde, heisst es von Gottorp, es sei »ganz in der strengen, auch dem italienischen Barock fremden, symmetrischen, vornehm-kalten und gemessenen Renaissance gehalten« gewesen. Herzog Adolf hatte schon 1565 italienische Architekten: A. Puppe und Th. de Orea zum Neubau des theils abgebrannten Schlosses kommen lassen. Da es keine einheimischen akademischen Baukünstler gab, war der fremdländische Einfluss um so grösser. »Holländischer, italienischer und französischer Charakter trat mit dem deutschen Wesen in einen vielfach siegreichen Kampf.« Bei dem regen Verkehr mit Holland ist dessen Einfluss sehr gross. Bedeutend war die Prachtentfaltung

[2]) Wie auch der Bauer solche zu verwenden wusste, zeigt u. A. aus dem voraufgehenden Jahrhundert der kürzlich restaurirte »bunte Pesel« (Saal) des Marcus Swyn im Dithmarsischen Dorfe Lehe. »Es war dies die wirklich mit vornehmer Pracht ausgestattete Prunkstube des Hauses, welche heute noch als hohes Kunstwerk bewundert wird. Der ringsum vollständig getäfelte, oben mit einer eichenen Kassettendecke versehene Raum bildet mit den zwei ausserordentlich grossen, eingebauten Bettstellen, welche durch unübertreffliche Feinheit der Schnitzereien als die Krone der ganzen Ausstattung gelten, den beiden Schränken, von welchen der grössere in seiner übertriebenen Pracht unter der Häufung der Motive leidet, einer sehr fein geschnitzten Thür und dem Kamin ein überaus schönes, harmonisches Ganzes. — Das Ornament bewegt sich fast ausschliesslich im Figürlichen und Vegetativen. — Jedenfalls waren einst ähnlich ausgestattete Innenräume auch sonst noch im Lande vorhanden.«

[3]) Neu dürfte Folgendes sein: »H. Brüggemann war Schnitzer und Maler zugleich.« — Irrthümer scheinen auch über den 1527 in Flensburg geborenen Melchior Lorch verbreitet, den ältere Berichte überall, nur nicht in seiner Heimath thätig darstellen. Hier lesen wir: »M. Lorch ist von H. v. Rantzau in seiner Beschreibung der cimbrischen Halbinsel als einer der vorzüglichsten Maler hoch gerühmt und für die Verbreitung der Renaissanceformen in Schleswig-Holstein von grosser Bedeutung.«

im Innern des weitgestreckten Baues, während jener Glanzzeit im 17. Jahrhundert, als er zum Sammelpunkt so vieler Gelehrten und Künstler geworden war. Als Bildhauer werden genannt: »Cornelius und Joh. van Mander, die Sculpturwerke für Schloss und Garten herstellten, Th. Allers, Hofbildhauer Christ. Albrechts, ausgezeichnet durch seine geschnitzten Altarbilder, und Th. Quellinus, der schöne marmorne Grabdenkmäler schuf. Als Maler waren besonders O. Krabbe, A. Johannsen, Le Maas und G. Meier thätig. Sibylla Merian malte »des Hauses seltenen Blumenflor« in mehreren Pergamentbänden, die eine Zierde der Bibliothek bildeten. Aber der bedeutendste Künstler war Jürgen Ovens« [4]). Während er — wohl der einzige von Allen, dessen Name fortleben wird — die Grossthaten seines Fürstengeschlechtes in riesigen Wandgemälden verewigte, würdigte der berühmte H. v. Rantzau dieselben als Geschichtschreiber, A. Olearius aber besang sie in allzulangen Versen. Das Schloss barg eine Kunstkammer mit Zubehör, eine wohlgefüllte Silberkammer und eine bedeutende Bibliothek. Gartenkünstler gestalteten die Umgebung würdig aus. Das am Wildpark in niederländischer Art angelegte »Neuwerk« mit seinem statuengeschmückten »Wassertheater«, das »Globushaus«, der »Herkulesteich«, vor Allem das persische Lustschloss, die »Amalienburg« (ausgemalt von Ovens) — das sind Herrlichkeiten, in denen Chroniken und Tradition schwelgen, und deren Reste noch immer ein ferner Abglanz verklärt. Wie gering diese Reste sind, nachdem aller Schmuck dem Verfall überlassen oder nach Kopenhagen entführt ist, und die leeren Säle Soldatenquartier geworden (seit 1854), das bringt vorliegende Beschreibung des heutigen Gottorp uns stark zum Bewusstsein.

Freilich wirkt noch mächtig die langgestreckte Frontfaçade — mit drei Stockwerken, einem Mezzanin und dem Hauptportal — nicht minder hochmalerisch die Waldseite mit dem »trotzigen« Rundthurm und noch kürzlich, vor dem jetzigen Umbau, wirkten grossartig die breiten Treppenaufgänge. Viel Interessantes bieten der grosse Innenhof und die vielen schweren Gewölbe in allen Geschossen, z. B. Stuckornament von viel Reichthum und Besonderheit. So in den jetzigen Offizier-Casinoräumen, »wo an den Kappen von barocker Umrahmung eingefasst, Darstellungen gothischer Burgen schwer und wenig günstig wirken.« »Stilvolle Renaissance-Stuckornamente bedecken sowohl den mittleren Spiegel als die gewölbten Stichkappen der Fenster und Nischen«, so heisst es von der Militärküche. Der einstige Fürstensitz ist ganz Kaserne!

Doch birgt er noch ein echt fürstliches Kleinod: die Schlosscapelle. Während des 16. Jahrhunderts im Stil der Zeit in jetziger Gestalt ausgebaut, ist sie ein mit flachen Kreuzgewölben überspannter, architektonisch ungegliederter Raum. Ausser dem Altaraufsatz (Ebenholz mit Silberfüllungen) sind es die Kanzel, die Orgel, das Gestühl und besonders die Emporen — von 15 jonischen Holzsäulen getragen — welche durch reichste dem Barocken sich zuneigende Sculptur und Farbenschmuck, stellenweis wohl etwas vorlaut, die

---

[4]) Siehe hierzu den Artikel »Jürgen Ovens, ein Schleswig-Holsteinischer Rembrandt-Schüler« im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift.

Aufmerksamkeit auf sich ziehen, nicht ohne dass eine bedeutende malerische Wirkung erreicht wäre. Diese steigert sich an der nördlichen Schmalseite, oberhalb des Altars, an der Façade des fürstlichen Betstuhls (Taf. XIII). In dieser Fürstenloge — durch eine Wendeltreppe erreichbar — ist aber die Wirkung des durchaus vertäfelten, cajütenartig niedrigen und vielgestaltigen Raumes eine unübertrefflich vornehm ruhige und doch unaufhörlich anregende. »An drei Seiten der Loge ziehen sich Wandsitze und durch flachgeschnittene Hermen gegliederte Täfelungen herum, welche nach oben durch ein von volutenförmig geschwungenen und triglyphenartig aufgeschlitzten Consolen unterstütztes Gesimse abgetheilt werden, um sich dann in geneigter Lage bis zur Decke fortzusetzen. Die Wandflächen sind in zahlreiche Felder verschiedener Grösse eingetheilt und mit Intarsien geschmückt, die aus den verschiedensten feinen und farbigen Holzarten hergestellt sind, während bei den Schnitzarbeiten Eichenholz verwendet wurde.« Die Originalität und zierliche Schönheit der unerschöpflich wechselnden Muster, »die ein Zeugniss von der grossen Erfindungsgabe eines bedeutenden Künstlers ablegen« [5]), bringt eine Reihe von trefflich gezeichneten Tafeln zur Anschauung, die dem Kunsthandwerker eine Fundgrube des Reizendsten abgeben, was die Hochrenaissance in diesem Zweige geleistet hat. Es ist nur verwunderlich, dass der Verfasser auf Wiedergabe des malerischen Gesammteindrucks dieses köstlichen Zimmers verzichtet hat, welcher die Gemälde Heger's und des Schleswigers v. Hagn so anziehend macht. Die letzten Tafeln bringen Bildnisse derer, die einst als Herrscher auf Schloss Gottorp sassen, von dessen zahlreichen Um- und Neubauten die Mehrzahl der Zeichnungen Kunde gibt.

Das reizende Titelblatt — um mit dem Anfang zu endigen — gibt unser Schloss in jetziger Gestalt aus dem Burgsee aufsteigend in reicher, sinniger Einrahmung, welche dem Geschmacke und Können des Zeichners Ehre macht.

»Mangel an genügenden Publicationen war die Ursache der Geringschätzung, mit welcher man bisher an Schleswig-Holsteins Kunst vorüberging,« so lesen wir hier. Möchte die vorliegende gründliche Arbeit, soweit es ihr Theil ist, daran bessern helfen!

Schleswig. *Doris Schnittger.*

L'Art Espagnol. Par **Lucien Solvay.** Ouvrage accompagné de 72 gravures d'après les oeuvres des maîtres et de croquis originaux de Goya, Henri Regnault, Jean Portaels, Const. Meunier etc. Librairie de L'Art (Paris, Rouam) 1887.

Man suche in diesem Band der Bibliothèque Internationale de l'Art keine auf streng wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute Geschichte der spanischen Kunst. Zunächst beschränkt sich der Verfasser im Wesentlichen auf die Malerei, dann aber will er auch da nicht eine pragmatische Geschichte ihrer Entwicklung geben, sondern nur deren Leistungen soweit schildern, als sich das künstlerische Genie der Nation darin offenbart. Er beginnt mit einer kurzen geistvollen Charakteristik von Land und Leuten, die durch die pointirten

[5]) Leider ein ungenannter Künstler.

Skizzen von Henri Regnault, Franz Meerts, Const. Meunier u. A. sehr wirksam unterstützt wird. Capitel I. handelt dann ganz kurz über das Schicksal der Kunstwerke in Spanien, Capitel II. eben so kurz über die Anfänge der Kunst in Spanien, über den Einfluss, welchen die Architektur Spaniens im 16. Jahrhundert auf die Niederlande geübt (der Verfasser ist Belgier), und über einige Bildhauer und Architekten. Mit Capitel III. beginnt die Darstellung der Geschichte der Malerei in Spanien. Die ersten Italiener, welche nach Spanien gingen, werden sehr kurz abgefertigt, nach den Resten ihrer Thätigkeit nicht gefragt, ausführlicher dagegen werden die Vertreter der alten niederländischen Schule behandelt, von welchen Werke in Spanien anzutreffen sind. In Bezug auf den viel umstrittenen Triumph der Kirche scheint der Verfasser geneigt zu sein zu glauben, dass man hier die von Schülern Jan Eyck's ausgeführte Copie eines Originals des Meisters besitze; das dürftige Colorit, die harte Zeichnung, die trockene Modellirung verbiete an den Meister selbst zu denken. Wichtig sind die Ausführungen des Verfassers über das Original von Rogier's Kreuzabnahme. Der Verfasser ist zwar im Unrecht, wenn er die Sache so hinstellt, als habe das Escorial-Exemplar überhaupt keine Vertheidiger der Echtheit gefunden. Waagen und Schnaase — um nur zwei Hauptvertreter zu nennen — haben sich mit Bestimmtheit für das Escorial-Exemplar entschieden, dankenswerth ist es aber, dass der Verfasser auf ein Zeugniss von 1588 aufmerksam macht, welches mit Bestimmtheit das Exemplar im Escorial als das Original und das im Palais Pardo als das Werk des Coxcie bezeichnet. Der sorgfältigen Untersuchung über die äussere Geschichte des Bildes schliesst sich dann die feinsinnige Analyse von Stil und Technik an, um die Originalität des Escorial-Exemplars als gesichert hinzustellen. Dann folgt die glänzende Charakteristik der spanischen Schule; doch nein nicht Schule. Der Verfasser sagt: In der spanischen Kunst fällt alles ausser der Regel — und gerade dies bildet ihren Ruhm. Thatsächlich es fehlt hier Alles das, was man Schule nennt. Der Ausdruck Schule in dem Sinn, wie man von niederländischer, deutscher und italienischer Schule spricht, ist schief. Es gab niemals eine spanische Schule, es gab nur Individualitäten, und solche bilden die Glieder einer glänzenden, aber auch so ungleich festen Kette. Alle Künstler, vom Ersten bis zum Letzten, machten ihre Lehrzeit in der Fremde . . . sie alle, einer nach dem andern, überschreiten das Meer, bleiben fünf, zehn, zwanzig, oft auch mehr Jahre in irgend einem Atelier in Venedig, Florenz, Rom, Bologna und kehrten vollständig nach dem gewählten Muster geformt zurück . . . In allen Epochen herrscht bei den Grossen wie bei den Kleinen das Vorurtheil, Einem gleichen zu wollen. Bei den Kleinen lischt dies Vorurtheil die Persönlichkeit vollständig aus, sie werden blosse Copisten, bei den Grossen allein muss das Fremde sich allgemach der Macht der eigenen Natur unterordnen und hie und da dient es sogar, diese in der Entwicklung zu fördern und sie äussert sich dann mit um so lebensvollerer Kraft (S. 106 fg.).

Der Einfluss der Niederländer wirkte am Anfang der Entwicklung energisch, dann verlor er seine Macht. »Der Naturalismus der spanischen Meister

ist stark verschieden von dem der Niederländer und der Reichthum ihrer Palette war zweifellos viel mehr von den Venetianern und der byzantinischen Ueberlieferung (?), die den Einen wie den Andern gemeinsam war, abhängig als von den Niederländern.« Der Gegenstand der Inspiration dieser Maler ist Gott und der König, die Religion und der Degen — der Krieger und der Märtyrer ihre Helden. Mit Morales beginnt die Schaar jener Künstler. Die Charakteristiken des Verfassers sind geistvoll und glücklich in der Bezeichnung dessen, was dem einzelnen Künstler die besondere Physiognomie gibt. Daten werden äusserst spärlich gegeben; nicht um eine Lebensbeschreibung oder um eine Charakteristik der Menschen handelt es sich bei dem Verfasser, sondern nur um eine Charakteristik der Werke — und die Ableitung der Phantasieerzeugnisse aus der Phantasie- und Geistesrichtung der Zeit und des Volkes. Eine eingehende Erläuterung von Pachéco's L'Arte de la pintura (S. 116 fg.) gibt für letztere treffliche Behelfe. Die Charakteristik des Pedro Campaña wäre wohl reicher und tiefer geworden, wenn der Verfasser Justi's eingehenden prächtigen Artikel gekannt hätte. Velasquez ist mit besonderer Liebe behandelt; nicht bloss dass der Verfasser sehr eingehend die Werke des Künstlers charakterisirt, er behandelt dann in einem besondern Capitel Velasquez' Verhältniss zu den anderen grossen Bildnissmalern und in einem dritten Capitel gibt er eine Parallele von Rubens und Velasquez. Auffallend ist dagegen die karge Charakteristik Murillo's; der Verfasser hat keine grosse Sympathie für diesen Künstler — aber gerade das herbe Urtheil hätte ausführlichere Begründung verdient. Um so eingehender sind die beiden Schlusscapitel, welche über Goya und Fortuny handeln. Zur raschen Orientirung über die spanische Malerei ist das Buch trefflich geeignet: der Verfasser hat ein gesundes ästhetisches Ideal, sein Urtheil ist selbständig, sein Vortrag anregend. *k.*

Kunstindustrie. Costüme.

Edmond Bonnaffé, Le Meuble en France au XVI^e siècle. Ouvrage orné de cent vingt dessins. Librairie de l'art. Rouam, éditeur, 1887.

In einem stattlichen Bande in Grossquart und 286 Seiten in trefflicher Ausstattung und mit gewähltem Bildmaterial liegt ein Buch über das französische Möbel des 16. Jahrhunderts vor uns, nach dessen Lectüre sich uns das Wort auf die Zunge legt: »Hätten wir doch eine ähnliche Arbeit für das deutsche Möbel.« Edmond Bonnaffé ist einer jener Franzosen, welcher uns zeigt, dass die Vorzüge der alten französischen Schule, die Intimität mit dem Gegenstande, liebenswürdiger Geist, künstlerische Feinfühligkeit, Lebendigkeit und Eleganz der Darstellung noch immer nicht unter dem stürmischen Empordringen neuer socialer Schichten verloren gegangen sind. — Ein Buch wie das vorliegende lässt sich nur denken unter der Voraussetzung geschlossener Kreise, welche den Cultus des Schönen im Hausrath wie ein Mysterium pflegen, und in denen über die Eigenart eines Möbels mit derselben Begeisterung und Tiefgründigkeit discutirt wird, wie in Deutschland über eine philosophische oder politische Frage, oder wenn es hoch kommt über die Echtheit eines

Dürer oder Holbein. Anstatt der Einleitung erzählt uns Bonnaffé, wie er einmal fast die »Geschichte eines Stückes Holz« geschrieben hätte, offenbar nach der Analogie der »Geschichte eines Bissens Brod« von Jean Macé, die bekanntlich eine der besten Leistungen der populären französischen Litteratur ist. Hier tritt uns Bonnaffé in einer anmuthigen und gehaltvollen Plauderei wieder ganz als der »Valentin« seiner »Propos« entgegen, die ein heiteres Andachtsbuch für den vorgeschrittenen Jünger der »Bibeloterie« zu sein verdienen. In dem ersten Capitel »L'art du Meuble en Europe« ist der Autor nicht ganz in seinem Fahrwasser, wie denn immer der Franzose, wenn er über das Ausland schreibt, sich leicht in Allgemeinheiten verliert. Das gilt insbesondere von der Charakteristik der sechs hauptsächlichen Regionen für die Möbelgeographie des 16. Jahrhunderts, England, Flandern, Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien. Trefflich ist auch hier die Begründung und Ausführung des Gedankens der Möbelgeographie, den Bonnaffé unseres Wissens zuerst in die kunstgewerbliche Litteratur eingeführt hat. Ganz im Vollbesitze seines Stoffes zeigt sich der Verfasser in der Möbelgeographie Frankreichs, und es ist ein wahres Vergnügen, Gegensätze, wie die des bretagner und des burgundischen Möbels mit so sicherer Hand umrissen zu sehen. Dieser Theil der Forschungen Bonnaffé's bringt uns viel Neues, und das Alte in neuer Beleuchtung. Die Ergebnisse sind auch schon anderwärts übernommen worden. So beruht z. B. der Werth des ersten Bandes von A. de Champeaux »Le Meuble« (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts) vor allem auf den Mitgaben Bonnaffé's.

Eine Bemerkung übrigens trifft den Autor, wie fast alle französischen Historiker: die Bedeutung der fremden Einflüsse wird in die hinteren Ebenen zurückgeschoben, die Bedeutung der originären französischen Arbeit zu ausschliesslich in den Vordergrund gestellt. An den reichen burgundischen Arbeiten des 15. Jahrhunderts arbeitete sich die Technik herauf, an welcher die »Ile de France« lernte; in Fontainebleau wurden die Modelle der italienischen Hochrenaissance den Franzosen überliefert. Dieses Verhältniss der Abhängigkeit tritt auch bei dem sonst gerechten Bonnaffé nicht in der Klarheit und Rückhaltslosigkeit hervor, wie es den historischen Thatsachen entsprechen würde.

Auf die Geographie folgt eine Schilderung der einzelnen Möbelgattungen, des »Coffre, Dressoir, Armoire, Cabinet, Table, Siége und der Inneneinrichtung: La Salle«. Eine Vergleichung dieser Capitel mit der grundlegenden Arbeit von Viollet le Duc zeigt, wie emsig man in Frankreich in den letzten 20 Jahren gesammelt, in alter Litteratur und Archiven geforscht und die Kenntniss der Möbelgeschichte gefördert hat. Ein werthvoller kunstgeschichtlicher Essay über die »Huchiers-Menuisiers«, was wir nach dem deutschen Zunftausdruck in »Kistener-Schreiner« übersetzen müssten, schliesst das Buch. Die zahlreichen Abbildungen halten sich ohne Ausnahme auf der Höhe des Textes, dem sie zu dienen bestimmt sind. *A. Schricker.*

Kataloge.

Katalog der Handschriften der königlichen Bibliothek zu Bamberg. Bearbeitet von Dr. **Friedrich Leitschuh,** königl. Bibliothekar. Zweiter Band. Die Handschriften der Helleriana. Mit einer Einleitung: Joseph Heller und die deutsche Kunstgeschichte und dem Porträt Heller's. Leipzig, Verlag von Hermann Hucke, 1887. LIV u. 201 SS.

Der Verfasser sendet den zweiten Band seines Bibliothek-Katalogs dem ersten, welcher die kostbaren alten Bestände der Bibliothek beschreiben wird, voraus; die Gründe für dieses Vorgehen entwickelt er im Vorwort. Sie sind durchaus zu billigen — auch vom Standpunkte der Interessen, welche wir an dieser Stelle zu vertreten haben. Seit der Verfasser uns aus dem Heller'schen Nachlass die kostbare Abschrift des Dürer'schen Tagebuches vorgelegt hat, hatte man gegründete Neugier, den ganzen litterarischen Nachlass kennen zu lernen. In mustergiltiger Weise wird uns hier diese Kenntniss vermittelt. Zunächst zeichnet der Verfasser das Bild Heller's mit liebevoller Hand, ohne aber doch unwissenschaftliche Schönfärberei sich zu Schulden kommen zu lassen. Es hat sich darum gehandelt, dem Kunstforscher Heller Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; das war bis jetzt doch nicht geschehen; erst der Verfasser weist Heller als Dürerbiographen und als Forscher auf dem Gebiete der graphischen Künste die ihm gebührende Stelle an. Er thut dies, indem er genau abwägt, was Heller für seine Zeit leistete und was in seinen Arbeiten jetzt noch fruchtbringend wirken kann. Hat doch seine Geschichte des Holzschnitts auch heute noch ihren unbedingten Werth als Ganzes, so sehr man über das Einzelne hinausgekommen sein mag. Von Heller, dem Sammler, sagt der Verfasser, der ja als Hüter der hinterlassenen Schätze Heller's die beste Einsicht in dieselben besitzt: »Heller sammelte nicht aus Eitelkeit: er bildete, von innerem Drange beseelt, seine Kenntnisse aus, und liess sich nie von der Mode der Zeit hinreissen, sondern suchte nur das wahrhaft Schöne, unbekümmert darum, von wem, in welcher Zeit und in welchem Lande es entstanden ist.« Der Liebhaber der Kunst hat sich nie bei ihm — wie wir es so oft zu sehen Gelegenheit haben — als gewinnsüchtiger Händler entpuppt; die Liebe zu seinen gesammelten Kunstschätzen entbehrt sogar der Tragik nicht. Als er sein grosses Vermögen vollständig seiner edlen Leidenschaft geopfert, hat der rüstige Mann, der sich von seinen Schätzen nicht trennen mochte, den Tod — aller Wahrscheinlichkeit nach — sich selbst gegeben. Ehre seinem Andenken!

Von den Handschriften der Helleriana interessirt besonders die Gruppe der kunsthistorischen Manuscripte. Sie enthalten im Wesentlichen das von Heller für seine Arbeiten gesammelte Quellenmaterial. Doch befindet sich darunter auch das fast vollständig fertig gestellte Manuscript des ersten Bandes seines Dürerwerkes, welcher das Leben Dürer's behandelt. Ob aus einzelnen Manuscripten — wie z. B. aus 260—263, 295—296, 302, 315—316, 335 bis 336, **341—344**, 346, 347 noch Erhebliches für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen sein wird, mag zunächst der Verfasser des Katalogs entscheiden. Dass der Verfasser mit der grössten bibliographischen Genauigkeit bei der

Beschreibung der Handschriften zu Werke geht, braucht kaum besonders betont zu werden — aber hingewiesen sei auf den enormen Aufwand von Arbeit, der sich in den Registern verbirgt, welche die Orientirung in der Helleriana so ausserordentlich erleichtern. Das erste Verzeichniss ist den Verfassern gewidmet, das zweite ist ein Sachregister, das dritte ein Ortsregister, das vierte endlich ein Personenregister, in das auch die Namen sämmtlicher Familien, über welche sich Notizen finden, aufgenommen sind. Gewissenhafter kann nicht vorgegangen werden; bedingen doch die drei letzten Register, dass der Verfasser den ganzen Bestand der Helleriana auf seinen Inhalt hin durchprüft hat. *H. J.*

Notizen.

[Ein authentisches Werk von Benedetto Ghirlandajo (1458 bis 1497)], dem jüngsten Bruder Domenico's, war bisher nirgends nachweisbar. Aus den spärlichen Nachrichten, die Vasari (VI, 531) über ihn mittheilt, wussten wir nur, dass er, der in seiner Jugend auch Miniaturmalerei trieb, sammt seinem zweiten Bruder David in der Werkstätte Domenico's an Aufträgen des letzteren mitbeschäftigt, sowie einige Jahre in Frankreich thätig war. Kürzlich nun hat P. Mantz (s. Gazette des B.-Arts 1886 II, 375 ff) in der Dorfkirche zu Aigueperse in der Auvergne ein bez. Gemälde Benedetto's aufgefunden. Es stellt die Geburt Christi in der bekannten Weise der Florentiner Quattrocentisten dar und verleugnet nicht die Schule Dom. Ghirlandajo's. Doch hat Benedetto seinem Werk auch manche individuelle Züge aufzuprägen vermocht, die auf seine frühere Thätigkeit als Miniaturmaler deuten, wie z. B. die genrehafte Ausschmückung des Schauplatzes durch allerlei Hausgeräth, die Beigabe von zwei Zuschauern, einem Mann und einer Frau, die der Scene über einen Zaun zusehen, endlich einen reichen landschaftlichen Hintergrund. Ein an einen Pfeiler des Stalles geheftetes Cartellino enthält eine ausführliche Inschrift, und zwar in französischer Sprache, in der Benedetto sich als den Schöpfer des Bildes bezeichnet, das er im Jahre 14 . . (die beiden letzten Ziffern sind unlesbar) für den Connetable von Bourbon gemalt habe. Es kann dies nur Jean II. von Bourbon gewesen sein, der jene Würde von 1483 bis zu seinem Tode 1488 bekleidete. Zwischen den beiden Daten muss also auch die Entstehungszeit des Bildes, und etwa zwischen 1480 bis 1490 die Zeit des Aufenthaltes Benedetto's in Frankreich liegen. Anfangs 1494 war er wieder in die Heimath zurückgekehrt, da ihn Vasari beim Tode Domenico Ghirlandajo's gegenwärtig sein lässt. Der Localtradition nach stammt unser Bild aus dem 1633 zerstörten Schlosse Montpensier, einem Besitz der Bourbons, und mag als Stiftung in die Kirche von Aigueperse, das auch der-

selben Familie gehörte, gekommen sein. Vermuthungsweise wird unserem Meister auch ein Porträt des Marschalls Louis de la Trémouille in der Galerie von Chantilly zugeschrieben. *C. v. F.*

[Zur Biographie des Bildhauers Andrea de Florentia], dessen Namen uns auf dem Grabmal Fernando Sanseverino's, Herzogs von Bisignano, in der Congregation der hl. Monica (Capp. di SS. Filippo e Giacomo bei der Kirche S. Giacomo a Carbonara) zu Neapel erhalten ist, und der das heute nicht mehr vorhandene Denkmal des Bischofs Simone Vigilante († 1428) in S. Francesco della Scala zu Ancona mit der von Buglioni (Istoria del Convento di S. Francesco d'Ancona überlieferten Inschrift »Andrea de Florentia qui etiam sepulcrum regis Ladislai excudit« bezeichnet hat — wornach wir in ihm auch den Schöpfer vom Grabmal Königs Ladislaus († 1414) in S. Giovanni a Carbonara zu erkennen haben —, theilt Milanesi (im Arch. stor. napoletano VIII, 272) folgende archivalische Daten mit: Er war als Sohn eines Nofri (Onofrio) di Romolo i. J. 1388 geboren. Am 7. Oct. 1419 wird er für verschiedene Arbeiten an dem für Papst Martin V. im Kloster von S. Maria novella hergerichteten Absteigquartier (als da sind: ein Wappenschild von Florenz, zwei ornamentirte »beccatelli« (Kragsteine), ein Thürsturz und Gesimse darüber mit Wappenschild der Gemeinde, und ein Arkadenbogen mit dem päpstlichen Wappen, bezahlt. 1420 erhält er die Restzahlung auf 33 Goldgulden für Statuen und Ornamente, die er für die Capella S. Lorenzo, in S. Lucia de' Bardi (de Magnoli) gearbeitet hat. Am 18. Febr. 1425 hat er, mit »Lippo pittore und Cola di Niccolò Spinelli d'Arezzo orafo« eine der Statuen abzuschätzen, die Donatello für den Campanile gemeisselt hatte (s. Vas. II. 401, Nr. 1). Vom 29. Dec. 1441 bis 1. Dec. 1442 werden ihm von der Dombauverwaltung zu wiederholtenmalen Arbeiten an dem Galerieumgang der Kuppel des Domes verdungen. — In den Urkunden wird er als »Andrea di Nofri lastraiuolo« bezeichnet, und es kommt sein Name darin bis 1453 vor; sicher ist, dass er 1459 schon seit mehreren Jahren todt war. *C. v. F.*

[Zur Abwehr.] In dem Nachwort zu seinem zweiten Donatello richtet Herr Prof. Hans Semper einen überaus heftigen Angriff gegen meine kleine, gelegentlich des Donatello-Jubiläums, in italienischer Sprache erschienene Schrift »Donatello e la critica moderna«. Er sagt darin:

»Zunächst können wir nun allerdings unsere Genugthuung darüber nicht »verhehlen, dass der Verfasser dieser Schrift einige neue Gesichtspunkte, »welche wir schon vorher in dem Aprilheft der »Zeitschrift für bild. Kunst« »kurz angedeutet und in der vorliegenden, bereits Anfang März druckfertig »gestellten Publication weiter ausgeführt haben, vollinhaltlich zu den seinigen »gemacht hat, wenn er es auch nicht für nöthig erachtete, unsere Priorität »zu constatiren, wie wir hiemit thun. Zu diesen Punkten zählen wir haupt»sächlich:

»1) Unsern Zweifel in Bezug auf den ersten Aufenthalt Donatello's in »Rom (um 1403), der sich auf die Thatsache stützt, dass seine ersten Werke »noch wenig antiken Einfluss verrathen. (Zeitschr. XXII. S. 199.)

»2) Unsere Datirung der Verkündigung in die Zeit, da er die alle»gorischen Figuren für den Taufbrunnen von Siena, sowie für das Cosciagrab »herstellte, und unseren Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen diesen »Werken (um 1427). (Zeitschr. XXII. S. 203.)

»3) Unsere Verweisung der Schlüsselübergabe und des Cristo morto, »beide im Kensington-Museum, in ungefähr dieselbe Zeit. (Zeitschr. XXII. »S. 203.)«

Diese mit solchem Nachdruck vorgebrachte Verdächtigung muss ich nun mit eben solcher Entschiedenheit zurückweisen. Zwar decken sich weder unsere Anschauungen noch die Art der Beweisführung so vollständig, als Herr Prof. Semper anzunehmen scheint, aber immerhin stehen sich die Resultate, zu denen wir gelangten, zu nahe und weichen, wenigstens theilweise, zu sehr von den gewöhnlichen Bestimmungen ab, als dass ich die Aehnlichkeit derselben hätte unerwähnt lassen dürfen — wenn ich sie gekannt hätte. Aber ich konnte sie nicht einmal kennen! Meine Abhandlung war bereits im März, so wie sie gedruckt wurde, in den Händen des Herausgebers der Rivista storica und was sie an neuen Forschungen bringt, seien sie nun richtig oder falsch, ist mein Eigenthum.

Es wäre mir aber auch nachträglich nicht möglich gewesen, auf die inzwischen in der Zeitschrift f. b. K. erschienenen Andeutungen hinzuweisen, da Herr Prof. Venturi in freundschaftlicher Bereitwilligkeit die Drucklegung meiner Arbeit besorgte und ich in Folge dessen keine Correcturen zu Gesicht bekam. Herr Prof. Semper mag überzeugt sein, dass ich mir sonst das so seltene Vergnügen, seinen Namen einmal in Verbindung mit einer richtigen stilkritischen Beobachtung zu nennen, gewiss nicht versagt hätte.

Diejenigen Ausfälle Herrn Prof. Sempers, die lediglich subjectiven Beweggründen entspringen, wie der fromme Glaube an die unerschöpfliche Anregung, die von seinen »Bildhauerarchitekten« ausgehen soll, erheben wohl keinen Anspruch auf eine ernstliche Entgegnung. Soweit seine Einwürfe aber eine wissenschaftliche Discussion vertragen, mögen sie auch auf einer völligen Verkennung Desiderio's beruhen, die freilich nur die Kehrseite der mangelhaften Kenntniss von Donatello's Stil ist — wird diesem Meister doch sogar die Barberinibüste zugeschrieben! — so muss ich mir deren Erledigung auf eine andere Gelegenheit versparen. Hier handelte sich's nur um die Widerlegung der ebenso illoyalen als unüberlegten Anschuldigung des Herrn Prof. Semper, dass ich meine Arbeit mit seinen Federn geschmückt hätte.

Hugo von Tschudi.

Bibliographische Notizen.

In der von Romagnoli verlegten »Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII« ist jüngst die Chronik des Gasp. Nadi, nach dem in der Communalbibliothek von Bologna befindlichen Autograph und einer Copie desselben in der Bücherei des Alteneo bolognese unter dem Titel: Diario bolognese di Gaspare Nadi, a cura di Corr. Ricci e A. Bacchi della Lega (Bologna 1886 XXII und 394 S.) herausgegeben worden. Ihrem Verfasser, der von 1418—1504 lebte, wurde bisher, auf die Autorität von Orlandi, Ricci u. A. hin, ein bedeutender Antheil an der Entwicklung der Renaissancearchitektur seiner Vaterstadt zugeschrieben, indem er u. A. als Schöpfer des berühmten, in dem Volksaufstand des J. 1504 zerstörten Palastes der Bentivogli, der Halle an S. Giacomo maggiore und des Palazzo Bevilacqua mit seinem schönen Arkadenhof angesehen wurde. Die Herausgeber seines Tagebuchs zeigen nun, indem sie sich auf die Mittheilungen desselben stützen, dass Nadi, ein ganz gewöhnlicher Maurermeister, nicht der Schöpfer jener Monumentalbauten gewesen sei, sondern nur bei ihrer Ausführung in Verwendung gestanden habe. Denn wenn schon jene Bauten, welche in der That von ihm herrühren, wie die Einwölbung von S. Cecilia und die kleine Kirche von Ronzani, ihrem Charakter und künstlerischen Werthe nach keineswegs einen Vergleich mit den ihm zugeschriebenen hervorragenden Monumenten aushalten, so verrathen die Aufzeichnungen, in denen er seiner Mitwirkung an diesen letzteren gedenkt, geradezu, dass er daran nur als ausführender Handwerker, nicht als schöpferischer Künstler betheiligt war. So bemerkt er z. B. zum 24. April 1460, dass er an jenem Tage den ersten Stein zum Pal. Bentivoglio vermauert habe, ohne irgend etwas über den Entwurf desselben hinzuzufügen, was er, wie die Herausgeber ganz richtig bemerken, kaum vergessen haben würde, wenn auch dieser sein Werk gewesen wäre. Seine Betheiligung an den meisten hervorragenden Bauten, die unter der Herrschaft Giov. Bentivoglio's II. (1462—1507) in Bologna entstanden, erklärt sich aber daraus, dass er von demselben stets protegirt und ihm die Ausführung jener — als Werkmeister — mit Vorliebe übertragen wurde. Das Clientelverhältniss Nadi's zu der herrschenden Familie erklärt es auch, dass sich sein Tagebuch mit so grosser Ausführlichkeit über die geringsten Ereignisse, die jene betreffen, ausbreitet. Uebrigens bietet es auch manche wert-

volle Notiz zur Stadt- und Künstlergeschichte, sowie von 1494 an zu der Geschichte der Kriege, die seither Italien durchwühlten und in die auch das Herrschergeschlecht von Bologna verwickelt wurde. *C. v. F.*

Eine von Aless. Lisini vor kurzem zuerst veröffentlichte Handschrift der Communalbibliothek von Siena: »Della pratica di comporre finestre a vetri colorati; trattatello del secolo XV, edito per la prima volta (Per nozze Baudini-Piccolomini et Daldassarini-Marinelli). Siena, Lazeri 1885. 8°, 32 S.« behandelt in zweiundzwanzig Capiteln das technische Verfahren für die Herstellung von Glasmalereien, wie es zu Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien, speciell in Siena üblich war. Denn, wie der Herausgeber in einer dem Texte vorausgeschickten Einleitung ausführt, dorther und zwar aus dem Kloster S. Francesco stammt die Handschrift. Da nun unter den Mönchen des genannten Klosters zur Zeit, wo die letztere höchst wahrscheinlich verfasst wurde, einer Namens Francesco Formica lebte, der sich mit Glasmalerei befasste, so dürfte er wohl als Autor der vorliegenden Anleitung zu betrachten sein. Die Einleitung Lisini's enthält auch sonst werthvolle Aufschlüsse und archivalische Daten über die Ausübung dieses Kunstzweiges in Siena, die uns eine Anzahl bisher unbekannter Künstler vorführen. Die älteste sienesische Urkunde, worin eines bemalten Kirchenfensters Erwähnung geschieht, stammt übrigens erst aus dem Jahre 1288. —

In dem kürzlich erschienenen Buche des bekannten englischen Sammlers und Kenners Mr. Rich. Fisher: »Introduction to a catalogue of the early italian prints in the British Museum. Printed by order of the trustees. London, the Chiswick Press (gr. 8°, VIII., 470 S.)« begrüssen wir den Vorläufer des lange erwarteten Kataloges der unvergleichlichen Sammlung, die das Kupferstichcabinet des Britischen Museums gerade von Werken dieser Kategorie aufzuweisen hat. Jener befindet sich, wie uns eine Mittheilung im obigen Werke belehrt, in Vorbereitung und zwar grossentheils auf die Arbeiten des Verfassers vorliegenden Buches basirt. In diesem gibt uns derselbe eine kritische Darlegung der Forschungen, und zwar bis auf die jüngste Vergangenheit herab, die sich auf die Geschichte der vervielfältigenden Künste in Florenz, Mailand und Venedig von der Zeit Maso Finiguerra's bis auf Marcantonio beziehen. Zu den interessantesten Capiteln in Mr. Fisher's Arbeit gehört dasjenige, in welchem er anschliessend an die den florentinischen Niellen gewidmeten Ausführungen auf die Fälschungen zu sprechen kommt, die davon im Beginn unsres Jahrhunderts in Venedig und zwar unter der Protection von angesehenen Männern der Wissenschaft durch zwei geschickte Udineser Goldschmiede, Pirona und Zanetti in hunderten von Exemplaren auf den Kunstmarkt gebracht wurden. Die vollständigste Sammlung dieser Falsificate, 230 Niellodrucke enthaltend, befindet sich, aus dem Nachlass Mr. Edward Cheney's erworben, heute im Besitze des Britischen Museums. Nicht weniger Interesse bietet der Abschnitt, der sich mit Jacopo dé Barberi beschäftigt. Das über den räthselhaften Meister bisher zu Tage geförderte Material ist hier wohl am vollständigsten zusammengefasst, wie

denn die Arbeit Mr. Fisher's in dieser Beziehung auch sonst die strengste Kritik befriedigt. *C. v. F.*

Von W. Lübke's Grundriss der Kunstgeschichte ist soeben die zehnte Auflage erschienen (Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert [Paul Neff] 1887). Sie ist als Jubiläumsausgabe vom Verleger bezeichnet — sind es doch nun 25 Jahre her, seit die erste Auflage des Handbuches erschien. Kein Zweifel, dass dies Buch sich grosse Verdienste um die ästhetische und kunstgeschichtliche Bildung der Laienkreise erworben hat. Für seine Brauchbarkeit zeugen ebenso die zehn Auflagen in Deutschland wie die Ausgaben in französischer, englischer, russischer, schwedischer und dänischer Sprache. Es wird immer neben der guten Uebersicht über das Material ein tüchtiges Stück gestaltender Kraft fordern, eine so ungeheure Masse Stoffs zu bewältigen ohne Wesentliches zu übergehen. Die wissenschaftlichen Unzulänglichkeiten im Einzelnen können da erst in zweiter Linie das Urtheil bestimmen. Jede neue Auflage zeigte überdiess, dass der Verfasser selbst darauf ausging, das Buch immer mehr abzurunden, seinen Inhalt nach den Ergebnissen der rastlos fortschreitenden Forschung umzuformen. Auch die neueste Auflage legt für dieses Streben Zeugniss ab. Wir wünschen dem Verfasser von Herzen, er möge in rüstiger Gesundheit noch eine zweite Jubiläums-Auflage zur Ausgabe bringen können.

Der Vortrag, welchen Eduard Dobbert am Jahresfeste des Architekten-Vereins zu Berlin (13. März 1887) hielt (Berlin 1887, Verlag von Ernst & Korn), war Gottfried Schadow gewidmet. Es war die innigste Vertrautheit mit dem Stoffe nothwendig, um in so knapper Form die Entwicklung des Künstlers in allen ihren Hauptzügen schildern und den Hauptwerken in feinsinniger Würdigung gerecht werden zu können. Nur auf das Bahnbrechende im Werke dieses Künstlers warf der Redner volles Licht, alles Nebensächliche wurde hier nur gestreift. Man kann diesen Vortrag über Schadow als das Muster eines geschichtlichen Vortrags bezeichnen.

Ein anderer kunstgeschichtlicher Vortrag »Ueber die Neubauten an der k. k. Burg unter Karl VI.«, gehalten von Josef Dernjac im Wissenschaftlichen Club in Wien (erschienen in den Monatsblättern des Clubs, Juli 1887) fand schon in dem Stoff ein Hinderniss zu gerundeter Rede, und die Reinlichkeit der Sprache hat unter der masslosen Vorliebe der meisten Oesterreicher für aus allen romanischen Sprachen aufgelesene Fremdworte gelitten. Dem Inhalt nach gibt der Vortrag einen wichtigen Beitrag zur Baugeschichte Wiens; der Vortragende weist nach, wie in dem Kaiserbau Karls VI. der durch Ueberlieferung geleitete italienische Einfluss dem französischen weichen musste, ohne dass damit gesagt sein sollte, dass die beiden Fischer von Erlach sich unselbständiger Nachahmung schuldig gemacht hätten. Der Vergleich, in welchen der Redner die entsprechenden französischen Bauten zur Reichskanzlei und zur Winterreitschule stellte, beweisen das Eine wie das Andere.

Aufmerksamkeit verdient die baugeschichtliche Studie Carl Pöhlmann's über den Dom zu Würzburg (Würzburg, H. Stürtz, 1887). Der Verfasser

hat die Arbeiten der Vorgänger wie besonders Scharold, Himmelstein, A. Niedermayer mit Umsicht, aber auch Vorsicht benützt, dazu die primären geschichtlichen Quellen nochmals mit Sorgfalt gelesen. So gibt seine Arbeit erstens ein klares Bild der Entwicklung und der Schicksale des Baues, dann aber auch eine sorgfältige Beschreibung desselben und seiner Kunstwerke. Fünf beigegebene Tafeln bringen einen Grundriss des ganzen Baus, fünf ältere Ansichten und Baudetails.

In den »Beiträgen zur Geschichte der deutschen Sprache« (XI. S. 365 fg.) findet sich eine philologisch-litteraturgeschichtliche Untersuchung von A. Berger über Die Oswaldlegende in der deutschen Litteratur, ihre Entwicklung und ihre Verbreitung, die auch für den Kunsthistoriker von Wichtigkeit ist, da sie die Grundlinien einer Ikonographie dieses Heiligen auf streng wissenschaftlichem Boden feststellt. Der Verfasser sondert die bildlichen Darstellungen in zwei grosse Gruppen, von welchen die erste sich treu an die officielle Kirchenlegende, die zweite an die volksthümliche Ueberlieferung anschliesst. Charakteristisch für letztere ist der Rabe, der erst durch die Volksphantasie in die Legende gekommen ist. Der Rabe der Volkslegende hat dann wieder eine geistliche Ausdeutung gefunden, die man von der Remigiuslegende hernahm: der Rabe bringt das himmlische Chrysam zur Salbung des heiligen Oswald. Auch diese Ausdeutung fand natürlich wieder ein Echo in der Kunst. In solchen Darstellungen trägt der Rabe statt des Rings ein Oelgefäss. Doch man möge die weitere treffliche Ausführung und Begründung dieser Hauptsätze selbst nachlesen.

Im VIII. Band der Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung (S. 431 fg.) handelt A. Riegl über Cod. Vind. 1922, den der Handschriftenkatalog der Hofbibliothek dem 15. Jahrhundert zuweist. Der Verfasser liefert den Nachweis, dass dies Gebetbuch der angiovinischen Zeit angehöre, und dass die Miniaturen von einem florentinischen und einem sienesischen Künstler auf Veranlassung des Hofes von Neapel zwischen 1330 und 1350 ausgeführt worden seien. Der Stilcharakter spricht ebenso für diese Zeit, wie die vom Verfasser mit Scharfsinn zusammengestellten und geltend gemachten geschichtlichen Anhaltspunkte.

Zu gleicher Zeit da Frey seine Ausgabe der Vita des Brunellesco von Vasari mit einem nach den Original-Manuscripten veranstalteten Neudruck der sog. Vita anonyma des Brunellesco versah, erscheint auch ein Neudruck, der Dr. H. Holtzinger zum Herausgeber hat (Stuttgart, W. Kohlhammer, 1887). Holtzinger hat zunächst nur einen Wiederabdruck der Ausgabe Moreni's gegeben, dann aber in einem Anhang die Varianten im Originalmanuscript nachgetragen, als Ergebniss nachträglicher Collationirung. Mit Anmerkungen verfuhr der Herausgeber spärlich, und ganz mit Recht, da seine Textausgabe ja nur als Unterlage für seminaristische Uebungen dienen soll. Selbst die Ergänzungen aus Vasari hätten aus diesem Grunde fortbleiben können. In jedem Falle aber muss der Absicht des Herausgebers, leicht zu beschaffendes Material den seminaristischen Uebungen zuzuführen, Dank gezollt werden.

In den »Mittheilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler« ist ein Theil der Holzdecke von Zillis in vortrefflicher chromolithographischer Nachbildung mit erläuterndem Text von Carl Brun veröffentlicht worden. Von den vorläufig publicirten dreissig Feldern gehören 26 der Geschichte des neuen Testaments an, vier bringen Fabelscenen symbolischer Art. Wir kommen ausführlich auf die Publication zurück, sobald sie vollendet vorliegt; die Gesellschaft sowohl, welche die Herausgabe unternommen, wie Brun, der die sachkundige Erläuterung dazu schreibt, dürfen schon jetzt des Dankes aller Freunde der kunstgeschichtlichen Forschung sicher sein. An mustergiltigen Publicationen von Denkmälern mittelalterlicher Malerei haben wir wahrlich keinen Ueberfluss; jede Bereicherung derselben bedeutet eine thatsächliche Förderung des Studiums der mittelalterlichen Kunstgeschichte.

Von Katalogen seien an dieser Stelle erwähnt W. M. Conway's für die in Liverpool veranstaltete Exhibition of Reproductions of the works of Raffaello Sanzio (Liverpool, C. Tinling & Co., 1887). Bei der Ausstellung wurden nur die unbestrittenen Arbeiten Raphael's berücksichtigt; natürlich ging dies nicht soweit, dass jeder nur auf subjectiver Empfindung beruhende Widerspruch zur Ursache des Ausschlusses wurde. Die Anordnung hält den chronologischen Faden fest. Von grossem praktischem Werth ist es, dass der Verfasser des Katalogs neben dem Aufbewahrungsort jeder Arbeit auch die Bezugsquelle der Reproduction angibt.

Im Kunst-Museum zu Boston war von Ende April bis Ende Juni eine Rembrandt-Ausstellung veranstaltet worden, bestehend in den Radirungen und Stichen Rembrandt's und seiner Schule und dann in Nachbildungen nach den Gemälden Rembrandt's. Der grösste Theil des Materials war der Sammlung von H. F. Sewall in New-York entnommen. S. R. Köhler machte den trefflichen Katalog (Boston, 1887). In der Einleitung legt der Verfasser dar, warum auch die von Haden angezweifelten Blätter in der Ausstellung Aufnahme fanden — des noch kühneren Eingriffs, den L. Gonse in das Werk Rembrandt's machte und der Gegnerschaft, welche dieser Eingriff gefunden (besonders von Seite Sträter's und Bode's im Repertorium IX. S. 253 fg.) wird nicht gedacht. Die Anordnung der Ausstellung hielt sich wie die 1877 vom Fine arts Club in London veranstaltete an Vosmaer. Dann folgten als weitere Abtheilungen die von Vosmaer zurückgewiesenen oder übersehenen Blätter — darauf dann die Sammlung von Stichen, Radirungen etc. nach Zeichnungen und Gemälden Rembrandt's, endlich die Radirungen von Künstlern, die sich um Rembrandt gruppiren.

Die im neuen Universitätspalast in Strassburg aufgestellte Sammlung von Abgüssen griechischer und römischer Bildwerke hat einen Katalog aus der Feder des Directors der Sammlung, A. Michaelis, erhalten (Strassburg, Trübner, 1887). Die Sammlung ist historisch angeordnet. Der Katalog ist von mustergiltiger Form. Für jede Nummer ist angegeben der Gegenstand, dann der Fundort, Aufbewahrungsort, Herkunft des Abgusses, und

— wo es möglich — die Nachbildung in einem leicht zur Verfügung stehenden Druckwerke. Dazu dann am Schlusse eine Tabelle, welche die Nummern der Strassburger Sammlung mit den Nummern in Friederichs-Wolter's Gipsabgüsse antiker Bildwerke (Berlin 1885) zusammenstellt.

Die Librairie de l'Art, J. Rouam, Paris, veröffentlicht ihren Catalogue des Gravures au Burin et à l'Eau-Forte. Derselbe zählt bereits über achthundert Blätter in den verschiedenen Zuständen. Die Namen der hervorragendsten Radirer Frankreichs sind darin vertreten. Sind es doch auch thatsächlich die Unternehmungen von Rouam, welche eine ungewöhnlich grosse Zahl reproducirender Künstler fortwährend beschäftigen. Die erste grössere Abtheilung bringt die Nachbildungen der Werke alter Meister — unter welchen die Niederländer den ersten Platz einnehmen (z. B. Frans Hals 8 Nummern, Rembrandt 9, Rubens 23, Ruisdael, J. 6, Teniers, d. J. 12 u. s. w.). Die zweite Abtheilung führt moderne Künstler vor und zwar fast ausschliesslich französische. Eine dritte Abtheilung bringt dann das Verzeichniss von Originalradirungen.

Die von Eitelberger gegründete und geleitete Sammlung von Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance wird unter der Leitung Ilg's fortgesetzt werden. Es ist zu wünschen, dass die Grundsätze aufrecht erhalten bleiben, welche im Wesentlichen mit Band X in Kraft traten; dass nämlich in erster Linie auf eine philologisch genaue Wiedergabe des Originaltextes das Hauptaugenmerk gewendet werde. Dem Fachmann können Uebersetzungen und Erläuterungen nur nützen, wenn der Originaltext daneben steht. An den Herausgeber sei die Bitte gerichtet, recht bald die Ausgaben von Theophili Schedula und Houbraken's Schouburgh vollständig zu machen; die seit Jahren in Aussicht gestellten zweiten Bände mögen, wenn möglich, die ersten der neuen Serie bilden.

Die F. J. Ebenhöch'sche Buchhandlung in Linz (Ober-Oesterreich) bereitet die Ausgabe eines Werkes über die Baudenkmale Oberösterreichs vor. Der Verfasser des Werkes ist Erzherzog Johann. Es soll in 45 Lieferungen von je 1 Bogen Text und 10 Blatt Illustrationen zum Preise von fl. 2. — per Lieferung erscheinen. Drei Lichtdrucke, die uns als Illustrationsproben vorliegen, sind von guter Ausführung.

Verzeichniss von Besprechungen.

Adamy, R. Architektonik des mohammedanischen und romanischen Stils. (Litter. Centralbl., 31.)
Alt, T. Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike. (Graef, P.: Berliner philol. Wochenschr., 35.)
Amberg, J. Der Medailleur Johann Hedlinger. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., N. F., II, 8.)
Anderson, W. The Pictorial Art of Japan. (Gonse: Gaz. des B.-Arts, 1 août.)
— Descriptive and historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings. (Gonse: Gaz. des B.-Arts, 1 août.)
Armstrong, W. Notes of the National Gallery. (Monkhouse: Academy, 794, Vgl. 795.)
Balmer, J. J. Die freie Perspective. Litter. Centralbl., 37.)
Bapst, Germain. Études sur l'orfèvrerie française au XVIIIe siècle. Les Germains, orfèvres-sculpteurs du Roy. (Le Livre, 10 sept. — Rev. de l'Art chrét., juillet. — Darcel: Gaz. des B.-Arts, 1 sept.)
Barclay, V. Historia numorum. A manual of greek numismatics. (Babelon: Rev. Numism.)
Baumeister. Denkmäler des klassischen Alterthums. Liefg. 15—43. (Berliner philol. Wochenschr., 36.)
Beissel, S. Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Victor zu Xanten. (Schneider: Deut. Litteratur-Ztg., 35. — Reichensperger: Rev. de l'Art chrét., juillet.)
Belger, Beiträge zur Kenntniss d. griech. Kuppelgräber. (Furtwängler: Berliner philol. Wochenschr., VII, 24.)
Blümner, H. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. (Litter. Centr.-Bl., 34.)
Bode, W. Geschichte der deutschen Plastik. (S—r, H.: Litter. Centralbl., 29.)
— Italien. Bildhauer der Renaissance. (Courajod, L.: Chron. des Arts, 29.)
Bohnsack, G. Die Via Appia von Rom bis Albano. (Litter. Centralbl., 32.)
Bonnaffé, E. Le meuble en France au XVIe siècle. (Jessen: Kunstgew.-Bl., III, 11. — Le Livre, VIII, 7.)
Brockhaus, H. Pomponius Gauricus, de sculptura. Mit Einleitung und Uebersetzung. (Litter. Centralbl., 38.)
Brueckner, A. Ornament und Form der attischen Grabstelen. (T. S.: Litt. Centr.-Bl., 26.)
Burckhardt, A. Kirchliche Holzschnittwerke. Abbildungen aus der mittelalterl. Sammlung zu Basel. (Christl. Kunstbl., 9.) — Heyne: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 25.)
— und R. *Wackernagel*. Geschichte und Beschreibung des Rathhauses zu Basel. (Heyne: Deut. Litter.-Ztg. VIII., 25. — Litter. Centralbl., 31.)
Cournault, C. Jean Lamoier, Serrurier du roi Stanislas à Nancy. (Mitth. d. k. k. österr. Mus,, N. F., II, 8.)
Czerny, A. Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. (Litter. Centralbl., 35.)
Dancoisne, L. Les médailles religieuses de Merville. (Annuaire de la société franç. de numism., mai—juin.)
Dargenty, G. Le Baron Gros. (R. Gr.: Kunstchronik, XXII, 42.)
Deck, Th. La faience. (Kunstgew.-Bl., III, 10.)
Dehaisnes. Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. (Weale, W. H J.: Acad.: 797.)
Dehio, S., und G. *v. Bezold*. Die kirchl. Baukunst des Abendlandes. (Holtzinger: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 10.)

Denkmäler, antike. Hrsg. vom K. deut. archäol. Institut. I. Bd., 1. Hft. (Furtwängler: Deut. Litter.-Ztg., 37.)

Dohme, R. Geschichte der deutschen Baukunst. (S—r, H.: Litter.Central-Bl.,29.)

Dolmetsch, H. Der Ornamentenschatz. Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen. (Christliches Kunstbl., 7.)

Düning, A. Uebersicht über die Münzgeschichte des K. freien weltl. Stiftes Quedlinburg. (Höfken: Arch. f. Bract.-kunde, 6.)

Ebe, G. Die Spätrenaissance. (Janitschek: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 33.)

Essenwein, A. Christlicher Kirchenbau und byzantin. Baukunst. (Holtzinger: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 10.)

Falke, J. Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. (Jaennicke: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 31.)

Fenger, L. Dorische Polychromie. (Heydemann: Zeitschr. für bildende Kunst, XXII, 9.)

Fiedler, C. Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit. (Hauck: Deutsche Litter.-Ztg., VIII, 36.)

Fournier, A. La verrerie de Portieux, origine, histoire. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., II, 8.)

Frantz, E. Geschichte der christlichen Malerei. (Rev. de l'Art chrét., juillet.)

Friedensburg, F. Die bracteatenförmigen Heller Schlesiens. (Höfken: Archiv f. Bracteatenkde., 6.)

Geymuller, H. Les du Cerceau, leur vie et leur œuvre. Bibliothèque internat. de l'Art. (Le Livre, VIII, 7.)

Gnecchi. Le Monete dei Trivulzio. (Witte, A.: Rev. belge Numismat., XVIII, 3. — Heiss: Annuaire de la soc. franç. de numism., mai—juin.)

Granberg, O. Catalogue raisonné de tableaux anciens inconnus jusqu'ici dans les collections privées de la Suède. (Le Livre, 10. Sept.)

Gruel, L. Manuel historique et bibliographique de l'Amateur de reliures. (Leroi: L'Art, 1 sept.)

Hartmann. Die deutsche Aesthetik seit Kant. I. (Melzer: Philos. Monatsschr., XXIII, 7/8. — Goeler-Ravensberg: Beil. zur Allg. Ztg., 172.)

Hasenclever, A. Der altchristl. Gräberschmuck. (Christl. Kunstbl., 8.)

Heiss, A. Les Médailleurs de la Renaissance. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9.—Ephrussi: Gaz. des B.-Arts, 1 sept.)

Helbig, W. Das Homerische Epos aus Denkmälern erläutert. 2. Aufl. (La Cultura. A. VI, vol. 8. N. 11—12.)

Hirth, G. Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstiles. (Zeitschr. des Vereins deut. Zeichenlehrer, 23.)

— Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung. (Muther: Kunstchronik, XXII, 40.)

Holtzinger, H. Kunsthistorische Studien. (Kraus: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 30.)

Holwerda, A. E. J. Die alten Kyprier in Kunst und Cultus. (T. S.: Litter. Centr.-Bl., 31.)

Howitt, M. Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. (Langhorst, A.: Stimmen aus Maria-Laach, 6. — Kraus: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 36.)

Hülsen, C. Das Septizonium des Septimius Severus. (Petersen: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 28.)

Jäh, A. Grundriss der Geschichte der bildend. Künste. (Rev. de l'Art chrét., juillet.)

Ilg, A. Intérieurs und Mobiliar des 18. Jahrh. nach Erfindungen des Joh. Jakob Schübler. Mit Einleitung von —. (Graul, R.: Kunstgew.-Bl., III, 10.)

Jouin, H. Maîtres contemporains. (Le Livre, VIII, 7.)

Keary, C. F. A Catalogue of English Coins in the British Museum. Anglo-Saxon Series. (Saturd. Rev., Sept. 3.)

Klein, W. Die griech. Vasen mit Meistersignaturen. (Studniczka: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 27.)

Knille, O. Grübeleien eines Malers über seine Kunst. (Rosenberg: Grenzb., 27.)

Kugler's Handbook of Painting. — „The Italian Schools." Fifth Edition. Thoroughly revised and in part rewritten, by Sir A. H. Layard. (Richter, J. P.: Academy, 792. — Athenaeum, 3117. — Quarterly Review, July.)

Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen. Stück II: Kreis Warendorf. Bearb. von J. B. Nordhoff. (Tumbült: Kunstchron., XXII, 38.)

Lambros, P. Μεσαιωνικά νομίσματα τῶν δυναστῶν τῆς χίου. (Rev. numismat. 3 S., V, 2.)

Lemonnier, C. Histoire des beaux-arts en Belgique (1830—1887). (Chron. des Arts, 25. — Le Livre, 10 sept.)

Lippmann, F. Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie. (Higgins, A.: Academy, 789.)

Loeschke, G. Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. (Studniczka: Deutsche Litter.-Ztg., 32.)

Marmottan, P. L'école française de peinture (1789—1830). (Janitschek: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 28.)

Maspero, G. L'Archéologie égyptienne. (Kunstchronik, XXII, 36.)
Menadier. Croppenstädt, eine Münzstätte der Aebte von Corvei. (Bardt: Arch. f. Bracteatenkde., 6.)
Molinier, E. Les bronzes de la Renaissance, les plaquettes. (Linas: Revue de l'Art chrét., juillet.)
Monkhouse, C. The Italian Pre-Raphaelites. (Leroi: Courr. de l'Art, VII, 31.)
Morgenthau. Der Zusammenhang der Bilder auf griechischen Vasen. I. (Wochenschr. f. class. Philol., IV, 28.)
Mosapp, H. Die Stiftskirche in Stuttgart. (Christl. Kunstbl., 9.)
Oehmichen, G. Griechischer Theaterbau. (Fabricius: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 29.)
Petersen, H. Danske Geistlige Sigiller fra Middelalderen. (Stephens, G.: Academy, 796.)
— The ecclesiastic seals of Denmark. (Stephens: The Academy, 796.)
Poole, R. S. A Catalogue of the English Coins in the British Museum. Anglo-Saxon Series. Vol. I. (Bradley: Academy, 799.)
Rhomaïdes. Les musées d'Athènes. (Trendelenburg: Wochenschr. f. class. Philol., IV, 23.)
Reinach, T. Essai sur la numismatique des rois de Cappadoce. (Berl. philol. Wochenschr., 27.)
Robert, P. C. Le médailleur Sperandio. (Annuaire de la soc. franç. de numism., mai-juin.)
Scheidemantel, H. Ueber Hügelgräberfunde bei Parsberg. (Mehlis: Berliner philol. Wochenschr., 30/31.)
Schleunig, W. Die Michaels-Basilika auf dem heil. Berg bei Heidelberg. (Kunstchronik, XXII, 37.)
Schmarsow, A. Donatello. (Semper: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 26.)
Schnorr von Carolsfeld, J. Briefe aus Italien. (Litter. Centralbl., 32.)
Seidlitz. Allg. historisches Porträtwerk. (Belger: Beilage zur Allg. Ztg., 196.)
Soil, E. Potiers et faïenciers tournaisiens. Journ. des B.-Arts, 13.)
Solvay, L. L'Art espagnol. Bibliothèque internationale de l'Art. (Le Livre, VIII, 7.)
Springer, A. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. (Lessing: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 11.)
Stockbauer, J. Der Metallschmuck in der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg. (Kunstgewerbebl., III, 11.)
Strzygowski, J. Die acht Handzeichnungen des Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie im Vatican. (Higgins, A.: Academy, 789.)
Thode, H. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. (Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 6.)
Uzanne, O. La reliure moderne artistique et fantaisiste. (Kunstgew.-Bl., III, 9.)
Vachon, M. Philibert de l'Orme. (Le Livre, VIII, 8.)
Vinaza. Goya, su tiempo, su vida, sus obras. (Chron. des Arts, 27.)
Wagner, H. Die Kreuzigungsgruppen am Dom zu Frankfurt a. M., an der Pfarrkirche zu Wimpfen am Berg und an der St. Ignazkirche zu Mainz. (Christl. Kunstbl., 6.)
Weckerling, A. Die römische Abtheilung des Paulusmuseums der Stadt Worms. 2. Theil. (Correspond.-Bl. der Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 6.)
Wiegand. Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. (Zucker: Theolog. Litter.-Bl., 24.)
Wieseler, F. Ueber einige beachtungswerthe geschnittene Steine des 4. Jahrhunderts n. Chr. Abth. II. (Litter. Centralbl., 28.)
Woerner, E. Kunstdenkmäler im. Grossh. Hessen. Kreis Worms. (Kunstchron. XXII, 38.)
Zucker, M. Dürer's Stellung zur Reformation. (Kawerau: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 32.)

Der Anonymus in der Akademie der schönen Künste zu Venedig.

Von **Carl Brun.**

Es war im Jahre 1810, nicht 1816, wie Lermolieff schreibt [1]), als der Maler und Professor der Breraakademie in Mailand, Giuseppe Bossi, Verfasser eines noch heute Grund legenden Werkes über das Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie, folgende Sätze in sein Tagebuch eintrug [2]): »Gestern, kann ich wohl sagen, habe ich einen Gruss von der Fortuna erhalten. Bereits seit längerer Zeit hatte ich Giocondo Albertolli das Versprechen abgenommen, mir gewisse im Besitze einer Dame aus Parma befindliche Zeichnungen zu zeigen. Sei es nun, dass diese krank war oder dass Albertolli verhindert gewesen, mich zu ihr zu führen, kurz, die Sache zog sich hinaus. Da ich aber die Ahnung hatte, dass es sich um einen guten Fund handle, wiederholte ich dem Albertolli recht oft mein Anliegen, bis mir endlich gestern mitgetheilt wurde, ich könne die so lang ersehnten Zeichnungen sehen, wenn ich mich mit ihm verständige. Ich machte mich sogleich auf den Weg und traf ausser Albertolli noch den Maler Mazzola; beide waren von der Dame beauftragt, den Kauf der betreffenden Zeichnungen mit mir abzuschliessen. Sie legten mir ein kleines Heft vor, bestehend aus 53 Blättern, deren jedes ungefähr eine Spanne hoch und etwas weniger breit ist. Ich erkenne sofort die Hand, durchlaufe die Blätter jedoch mit grosser Ungeduld und nehme mir vor, nicht wieder fort zu gehen, ohne das Buch zu besitzen. Ich sagte den Freunden, dass ich es haben möchte und so bezahlen würde, wie sie es für recht hielten. Schliesslich bot ich der Eigenthümerin hundert mailändische Scudi, womit sich dieselbe zufrieden erklärte. Hierauf kehrte ich mit meinem kleinen Schatze nach Hause zurück.

»Als ich nun die einzelnen Blätter mit Aufmerksamkeit durchging, fand ich meine Ansicht, dass einige derselben von der Hand des göttlichen Raphael gezeichnet seien, nicht nur bestätigt, sondern ich überzeugte mich auch, dass

---

[1]) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst von 1887, Bd. 22, S. 112.

[2]) Cf. Memorie inedite di Giuseppe Bossi im Archivio storico lombardo. Anno V. 1878, S. 287—288.

sie sämmtlich, da sie das gleiche Format haben, wie wenn sie ehemals ein Buch gebildet hätten, ausgenommen etwa drei oder vier, die von einer späteren Hand herrühren, auf Raphael's Hand zurückgehen. Durch eine wirklich eigenthümliche Verknüpfung fand ich heraus, dass Blatt 48 fehlte und bemerkte ich, dass die vorhergehenden und folgenden Blätter etliche Gewandstudien enthalten, die den Stil einer kleinen Figur Raphael's zeigen, welche ich vor zwei Jahren in Paris aus der Sammlung des verstorbenen Le Grand erwarb. Ich schlug diese Figur in dem Bande Handzeichnungen, welcher der altrömischen Schule gewidmet ist, auf und erkenne, dass sie von derselben Hand herrührt und sich gerade mit dem im Buche fehlenden Blatte 48 deckt. Wer das Vergnügen, die heiligen Reliquien von Männern zu besitzen, die in Dingen gross sind, welche Allen werth und theuer, nicht mit empfindet, wird über mich 33jähriges Kind, das sich bezaubern lässt von solchen Zeichnungen, Freude daran hat, sie zu sammeln, zu beschauen und sein Eigen zu nennen, lächeln. Meinetwegen! Ich lächle über die Eroberung einer Provinz, über das Tragen einer Krone.

»Das Büchlein, jetzt ein wenig abgenutzt, weil es eben lange am Gurte oder in der Tasche getragen wurde, enthält von Allem etwas und reicht nach meiner Ansicht bis 1505, d. h. bis zum Jahre nach der Vollendung der Tafel für Città di Castello, welche heute in der königlichen Galerie der Brera hängt. Es dürfte aber viel früher begonnen sein, und es ist interessant, die in demselben vorkommenden Studien nach Perugino, Pollajuolo, Leonardo und Anderen zu betrachten. Da sieht man Frauen und Kinder von bewunderungswürdiger Schönheit, Gewandstudien, Köpfe von Alten, Acte — im Original accademie genannt — etc., alles Dinge, welche jene Grazie und Liebe, jenes gewisse Etwas athmen, das zum Herzen dringt und ausschliesslich diesem Engel der Malerkunst angehört, der den Geist und die Seele nie ermüdet und nur süssen Genuss verschafft, wie die Erzähler lieblicher Liebesgeschichten oder wie eine Melodie, welche wir hören, ohne zu wissen, woher sie kommt, und von der wir weder den Verfasser kennen, noch das Instrument, welches sie hervorbringt.«

Diese Aufzeichnungen tragen das Datum des 8. Februar, am 9. fügte Bossi noch folgendes hinzu: »Ich habe das bewunderungswürdige Büchlein Raphael's neuerdings durchgangen, und es war mir, als ob ich den Meister in seinen Studien belauschte. Es kommen zum Schlusse viele Figuren vor, die ihm zu den Cartons gedient haben, welche er für Pintoricchio in Siena anfertigte. Es findet sich in dem Buche auch eine Studie nach der antiken Marmorgruppe der Grazien, die also damals bereits in jener berühmten Sacristei aufgestellt war; endlich enthält es Kopfstudien, die für das Bild des Sposalizio benutzt worden sind. Ich hoffe, nach und nach zu entdecken, welchen Gebrauch Raphael von den andern Studien und Skizzen machte. Sie sind fast alle mit der Feder gezeichnet, nur einige sind mit Wasserfarben, zwei vollendet wiedergegebene Putten in einer Art Temperatechnik ausgeführt.«

Verfolgen wir die Schicksale des also erst zu Anfang unseres Jahr-

hunderts aufgetauchten Skizzenbuches bis zu Ende. Bossi starb viel zu jung am 15. December 1815 im Alter von 38 Jahren [3]); seine Sammlungen wurden von der österreichischen Regierung angekauft. In einem Briefe des Grafen Leopold Cicognara an den Marchese Gino Capponi vom 27. Mai 1827 findet sich die folgende Stelle: »Als der Maler Bossi in Mailand starb, sorgte ich dafür, dass seine vorzügliche Sammlung von alten Handzeichnungen, in welcher die verschiedensten Schulen vertreten sind, davor gesichert war, Italien entrissen zu werden. Ich erwarb sie für die Akademie zu Venedig. Heute nehmen nun unter ihren zahlreichen Schätzen die 70 Originalzeichnungen von Leonardo — Lermolieff anerkennt nur 17 — und die 100 Blätter Raphael's — Lermolieff hält bloss zwei für echt — den ersten Platz ein« [4]).

Es ist begreiflich, dass Cicognara sich dem Urtheilsspruche Bossi's, der ja allgemein für eine Autorität galt, dessen Buch über Leonardo's Abendmahl sogar die Ehre widerfuhr, von Goethe besprochen zu werden, ohne Weiteres anschloss. Und dass die späteren Kunsthistoriker, ich nenne nur den Frankfurter Passavant [5]) und den Marchese Pietro Selvatico aus Padua [6]), von dem Augenblicke an, wo einmal in Venedig von officieller Seite die Parole ausgegeben war, dass das Skizzenbuch Raphaelischen Ursprungs sei, mit verbundenen Augen diese Ansicht weiter verbreiteten, ist mindestens zu entschuldigen. Wie bei Schriftexpertisen bisweilen von falschen Prämissen ausgegangen wird, wie man, ohne sich auf ein logisches Gefüge von ernsten Gründen zu stützen, schliesslich beweist, was man von vornherein beweisen wollte, so geschah es, auch in diesem Falle. Die Richter wähnten, in der Formensprache des Anonymus die Schriftzüge Raphael's zu erkennen, hatten einstimmig über den Urbinaten das Schuldig gesprochen, und über Nacht war sein Werk um 106 Blätter reicher geworden.

Worauf gründeten sich denn die falschen Voraussetzungen der Gelehrten? Auf einige Sätze in Vasari's Biographie des Bernardino Pintoricchio [7]). Der alte Kunsthistoriker von Arezzo stellt die Behauptung auf, dass zu den Fresken Pintoricchio's in der Libreria des Domes von Siena der junge Raphael die Skizzen und Cartons geliefert habe. Es wäre das in den Jahren von 1503 bis 1506 gewesen. Raphael, der 1483 geboren ist, zählte also damals 20, resp. 23 Jahre, Pintoricchio deren 50. Weil nun einzelne Figuren des Venetianer Skizzenbuches in der That an die Gemälde der Libreria anklingen, so meinte man, um so eher auf die Urheberschaft Raphael's schliessen zu dürfen, da durch dieselbe ja die Richtigkeit der Vasarischen Phrasen bewiesen wurde. Daran, dass Giorgio Vasari aus Raphael einen Wunderknaben macht, stiess sich Niemand. Im Gegentheil! Es war den Leuten Bedürfniss geworden, an einen übernatürlichen Raphael zu glauben, sie wollten nicht den sich normal

[3]) Vgl. Brockhaus' Conversationslexikon, 13. Aufl., Bd. 3, S. 371.

[4]) S. M. Tabarrini, Memorie di Gino Capponi, S. 205.

[5]) S. Rafael von Urbino. D. Ausg., Bd. 2. S. 466—478.

[6]) Vgl. den Catalogo delle opere d'arte contenute nella Sala delle sedute dell' J. R. Accademia di Venezia. 1854.

[7]) Cf. Vasari. Ed. Le Monnier, Bd. V, S. 265.

entwickelnden und organisch aus seiner Umgebung herauswachsenden Menschen verehren! Man stellte lieber alles auf den Kopf, versündigte sich lieber gegen jede vernünftige Chronologie, als dass man von seiner vorgefassten Meinung abging.

Die 53 Blätter, oder genauer gesprochen die 106 Seiten des venetianischen Skizzenbuches, enthalten im Allgemeinen sehr gut conservirte Zeichnungen, Entwürfe zu Compositionen wie der bethlehemitische Kindermord, tanzende und spielende Putten, Acte, Costümstudien, Draperien, Ornamente, Landschaften, Thierstudien; ferner Bildnisse bedeutender Männer der damaligen Zeit wie Vittorino da Feltre und des Alterthums wie Vergil, Plato, Aristoteles, Seneca, Cicero, Homer, Ptolemäus und Boëthius, Quintus Curtius, Anaxagoras, endlich Zeichnungen nach der Antike, Heiligenfiguren, Männer-, Frauen- und Engelgestalten, einzelne Köpfe und Copien von Gruppen aus Werken älterer Meister wie der Grablegung Andrea Mantegna's. Alles das betrachtete man also als zu Raphael's Studienbuch gehörig und setzte man in die Zeit von 1500—1505, die der Meister im Herzen Umbriens zubrachte. Raphael war, als er nach Perugia kam, ein Jüngling von 17 Jahren, folglich über die Elemente seiner Kunst schon hinaus. Sind wir auch im Rechte, anzunehmen, dass er mehr der Genosse als der Schüler des Pietro Vannucci gewesen, so geht daraus aber noch nicht hervor, dass er an dessen Hauptwerk, den Fresken im Cambio, die damals gerade ihrer Vollendung entgegen reiften, schöpferischen Antheil genommen hat. Gewiss gerade so wenig wie an den Bildern Pintoricchio's aus dem Leben des Aeneas Sylvius Piccolomini! Pintoricchio und Perugino waren gereifte Männer und hatten sich bereits in den Jahren von 1484—1486 zu Rom in der Sixtinischen Capelle ihre Sporen verdient, sie brauchten sich wahrlich nicht von einem Anfänger wie Raphael den Weg weisen zu lassen!

Bis zum Anfang unseres Decenniums hielt man ziemlich allgemein am Raphaelischen Ursprung des Skizzenbuches fest; vereinzelte und schüchterne Zweifel vermochten den Glauben an dasselbe nicht zu erschüttern. Wohl hatte Anton Springer in seiner 1878 erschienenen classischen Doppelbiographie Raphael's und Michelangelo's solche ausgesprochen, wohl war Alfred Woltmann in seiner in der Nationalzeitung vom 7. Januar 1879 abgedruckten Recension des Springer'schen Werkes noch weiter gegangen; aber der Eine so wenig wie der Andere war im Stande, die Unechtheit des Buches zwingend nachzuweisen. Da trat 1880 Ivan Lermolieff auf — ein Pseudonym, hinter dem der italienische Senator Giovanni Morelli steckt — und verlangte Revision des Processes. In einer kritischen Studie über »die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin«[8]) wies er die Unhaltbarkeit der bisherigen Annahmen nach, brach eine Lanze für den lange verkannten und missachteten Bernardino Pintoricchio und gab ihm das Skizzenbuch als sein Eigenthum wieder zurück. Seitdem stehen sich die Kunstschrift-

---

[8]) Leipzig, E. A. Seemann, S. 309—324.

steller in vier feindlichen Lagern gegenüber. Während die Einen — Crowe und Cavalcaselle, Bode und Lippmann, Bayersdorfer, v. Liphart, Schmarsow, Pulszky und der französische Raphaelbiograph Eugène Müntz [9]) — immer noch mit Zähigkeit an der Tradition festhalten, wollen die Andern mit Lermolieff — ich nenne nur Wickhoff und Marco Minghetti, den jüngsten Raphaelbiographen — im Venetianer Skizzenbuche die Hand Pintoricchio's erkennen. Während diese, Robert Kahl, auf Girolamo Genga von Urbino rathen [10]), unterlassen es jene, einen Namen auszusprechen und sehen in dem Skizzenbuche mit Springer das Collectivwerk eines umbrischen Ateliers.

Lassen wir einstweilen die Frage, ob das Venetianer Skizzenbuch von Pintoricchio oder Genga herrührt, unbeantwortet und suchen wir die Unwahrscheinlichkeit seines Raphaelischen Ursprungs nachzuweisen. Wenn die 106 Blätter in der Akademie der schönen Künste, und mit ihnen eine lange Reihe von Zeichnungen in verschiedenen Galerien Europa's, nicht von Raphael herstammen, so wäre ja der Beweis erbracht, sagen diejenigen, welche noch an die Tradition glauben, dass der Urbinate der Vorläufer der Eklektiker gewesen ist. Er hätte dann ähnlich wie sein Lehrer Perugino, der für seine Schlüsselweihe in der Sixtinischen Kapelle vier Zeichnungen Pintoricchio's — alle im venetianischen Skizzenbuch [11]) — benutzt haben soll, es nicht verschmäht, sich an bestimmte Vorlagen, sowohl Pintoricchio's als auch Perugino's und Fra Bartolommeo's, zu halten. In dem Skizzenbuche zu Venedig, sowie unter den neuerdings dem Raphael abgesprochenen Blättern anderer Sammlungen Europa's kommen doch Zeichnungen vor, die sich als Acte und Studien für Bilder Raphael's in Berlin, Rom, Petersburg, London, Mailand, Perugia (San Severo) und Florenz ausweisen. Bleiben wir bei diesen Acten und Studien einen Augenblick stehen. Schon ein flüchtiger Vergleich derselben mit völlig authentischen Zeichnungen Raphael's aus jener Zeit muss uns überzeugen, dass die Blätter in Venedig nicht auf seine Rechnung zu setzen sind. Der Abstand zwischen ihnen und den vorbereitenden Studien zur Predella der Krönung Maria's im Vatican, die technische Verschiedenheit von der Verkündigung im Louvre (Braun, Nr. 266) und der Darbringung im Tempel zu Oxford (Braun, Nr. 5), um nur zwei nicht bestrittene Blätter der Peruginesken Periode Raphael's zu nennen, ist ein allzugewaltiger! Hier geht ein grosser

---

[9]) Die letzthin erfolgten persönlichen Angriffe Lermolieff's werden nicht im Stande sein, das wahre Verdienst des französischen Raphaelbiographen zu schmälern. Sie sind um so ungerechtfertigter, als Anton Springer erst kürzlich noch in dieser Zeitschrift unter den sämmtlichen neueren Raphaelbiographen Eugène Müntz die Palme gereicht hat. Vgl. Bd. 9, S. 343: »Die neueste Raphaellitteratur«.

[10]) Vgl. Das venetianische Skizzenbuch. Mit 23 Illustrationen in Holzschnitt und Phototypie. Beiträge zur Kunstgeschichte, Heft 6. Leipzig, E. A. Seemann. 1882. Cf. die Besprechung von Franz Wickhoff im Repertorium. Bd. 6, S. 296 bis 302.

[11]) Braun, Nr. 86, 87, 91 u. 130.

Zug durch die Zeichnung, dort macht sich eine kleinliche, schon ausgeprägte Manier geltend. Auf der einen Seite haben wir es mit einem Künstler zu thun, der keck die Natur erfasst und das Beobachtete schnell und mit jugendlicher Hand auf das Papier wirft, auf der andern Seite lernen wir einen fertigen Meister kennen, dem zwar niemand die Tüchtigkeit absprechen wird, der aber unwillkürlich dem, was er sieht, ein Diminutivum anhängt und den Beschauer durch die Sorgfalt der Ausführung über seine etwas mesquine Auffassung der Natur hinwegtäuschen möchte. Die Richtigkeit des Gesagten wird natürlich da am schärfsten hervortreten, wo Raphael und sein anonymer Genosse sich an ein und demselben Modelle versuchten. Ist das je geschehen? Gewiss! Stellen wir einmal den in der Malcolm-Collection zu London vorhandenen Studienkopf Raphael's zum Apostel Johannes auf der Krönung Mariä im Vatican[12]) dem Kopfe auf Fogl. 15 recto im Skizzenbuch[13]) gegenüber. Auf den ersten Blick sieht man, dass das gleiche Modell beiden Zeichnungen zu Grunde lag. In diesem Fall schrieb Raphael seinen anonymen Mitbewerber gerade so wenig ab wie dieser ihn; der Eine wie der Andere schöpfte aus der Quelle, das heisst aus der Natur, hielt sich an ein lebendes Modell.

Es ging in den Malerateliers des 16. Jahrhunderts so zu wie in den Ateliers unserer heutigen Meister. Modelle wurden gestellt und an einem Modell übte sich eine ganze Schaar von Zeichnern. Solcher Wettstreit förderte die jungen Leute nicht wenig und liess sie sich ihrer eigenen Schwächen klarer bewusst werden. Die Absonderung galt für feige, die Frage, ob es besser sei, in Gesellschaft oder allein zu zeichnen, hat Leonardo da Vinci in seinem Malerbuch kurz und bündig folgendermaassen beantwortet: »Ich sage und bekräftige, dass es aus verschiedenen Gründen viel besser ist, in Gesellschaft zu zeichnen als allein. Erstens wirst du dich schämen, unter der Zahl der Zeichner als ungenügend angesehen zu werden, und diese Scham wird zur Ursache guten Studiums. Zweitens wird dich der Ehrgeiz anspornen, unter der Zahl der Meistgelobten zu sein. Drittens wirst du vom Thun derer, die es besser können als du, lernen; bist du aber den andern voraus, so hast du den Vortheil, ihre Fehler zu vermeiden, und ihr Lob wird deine Kraft noch vermehren«[14]). Das gemeinsame Zeichnen nach ein und demselben Modell von Seiten des Lehrers und der Schüler, von Seiten alter und junger Meister, hatte auch seinen praktischen Grund. Man müsste nie in Malerwerkstätten verkehrt haben, um nicht zu wissen, wie theuer Modelle sind! Mancher Künstler ist wegen seiner geringen Mittel kaum im Stande, sich Modelle zu halten. Soll er da bei seiner Gliederpuppe verkümmern und nie das frisch pulsirende Leben kennen lernen? Soll er niemals auch nur den Versuch wagen dürfen, aus dem Bereiche der Mittelmässigkeit sich herauszuarbeiten,

---

[12]) Nr. 162 (S. 67—68) in J. C. Robinson's Descriptive Catalogue of the drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch Esq. London 1869. Eine Abbildung in der Zeitschr. für bild. Kunst von 1887, Bd. 22, S. 144.

[13]) Perini, Nr. 28; Braun, Nr. 105.

[14]) Vgl. Quellenschriften f. Kunstgeschichte, XV, 130.

um auf eine höhere Stufe zu gelangen? Mit nichten! Er wird gut daran thun, sich mit gleichgesinnten Künstlern zu verbinden, um mit ihnen zusammen ein Modell zu benutzen. So kommt er billiger zum Ziel, so ist mehreren auf einmal gedient.

Es versteht sich nun natürlich von selbst, dass die verschiedenen Zeichner das Modell auch von verschiedenen Standpunkten aus sahen. Dem Einen stellte es sich mehr in der Vorderansicht oder mehr im Profil dar, als dem Andern; dieser stand ihm näher als jener und konnte in Folge dessen das Detail genauer unterscheiden, jedem erschien Licht- und Schattengebung sowie der Faltenwurf wieder anders. Je nach der Individualität des Zeichners fiel seine Studie, sein Act so oder so aus. Ist der Zeichner eine gross angelegte Natur, ein Mensch, der sein Augenmerk auf das Wesentliche richtet, so wird sein Streben dahin gehen, sich den Gesammteindruck zu merken, ist er im Gegentheil kleinlich angelegt, wird er auf das Nebensächliche das Hauptgewicht legen. Nur wenn man dies bedenkt, ist das Vorkommen ein und desselben Modelles in mehreren Varianten erklärlich, und wird es einem plötzlich auch fassbar, weshalb sich die gleiche Figur oft auf den Werken verschiedener Meister findet. Einige Beispiele zur Illustrirung des Gesagten. Auf einer Freske Signorelli's in Monte Oliveto maggiore, den Schildknappen Totila's vor dem heiligen Benedict darstellend (Müntz, S. 61), gewahren wir im Vordergrunde einen von hinten gesehenen Landsknecht, dessen Kopf im Profil erscheint. Dieselbe Gestalt findet sich auch im venetianischen Skizzenbuche, Fogl. 9 verso (Braun, Nr. 101; Perini, Nr. 76) und auf einer Zeichnung Raphael's zur Disputà im Städel'schen Institute zu Frankfurt am Main (Pass. Fr. A. 280). In welchem Verhältniss stehen nun diese Figuren zu einander? Sie alle gehen auf ein und dasselbe Modell zurück. Es leuchtet doch gewiss jedem, der unparteiisch urtheilt, ein, dass die nackte Gestalt im venetianischen Skizzenbuch keine Wiederholung des Signorelli'schen Söldners sein kann; denn hätte der Zeichner diesen wiederholen wollen, so würde er ihn nicht als Act wiederholt haben, sondern angethan mit dem charakteristischen Landsknechtskostüme der Zeit. Der Act in Venedig ist also älter als die ausgeführte Figur bei Signorelli und könnte ganz gut, vorausgesetzt immerhin, dass er seine Hand verriethe, eine Studie zu derselben sein. Und was Raphael betrifft, so ist es mindestens voreilig, gestützt auf die Uebereinstimmung seiner Figur mit derjenigen des Luca Signorelli, auf ein Schulverhältniss des jüngeren Meisters zum ältern zu schliessen. Es liegt der Annahme, dass beide Künstler an der Quelle sassen, absolut nichts im Wege. Signorelli war mit dem Kreise von Perugia, besonders mit Pintoricchio, sehr befreundet, er reiste viel, zum Beispiel zwischen Orvieto und Cortona, hin und her und mag mehr als einmal in Perugia eingekehrt sein, um Theil zu nehmen am Schaffen seiner dortigen Collegen. Crowe und Cavalcaselle lassen ihn zwar die Fresken in Monte Oliveto schon 1497 ausführen [15], allein sie stossen mit dieser Behauptung die archivalische Thatsache um, dass der Cortonese im Jahre 1497 öffentliche

[15]) Cf. Ital. Malerei. IV, 15—16.

Aemter in seiner Vaterstadt bekleidete. Nun wissen wir des Bestimmtesten, dass die erste Freske Sodoma's an der westlichen Wand des Kreuzgangs von Monte Oliveto 1505 gemalt worden ist, folglich gehen wir wohl nicht sehr von der Wahrheit ab, wenn wir Signorelli's Thätigkeit in Monte Oliveto in den Anfang des 16. Jahrhunderts, d. h. in die gleiche Zeit setzen, in welcher Raphael in Perugia weilte. Raphael kam auf diesen Act, den er gewiss gleichzeitig mit Signorelli gezeichnet hat, und dessen Vorzüglichkeit er sich bewusst war, erst in späteren Jahren wieder zurück. Er brauchte, als er im Auftrage des Papstes die Stanzen des Vaticans ausmalte, um einer einzigen Gestalt Signorelli's willen, wohl nicht nach Monte Oliveto zu fahren. Er hatte in dem Schatze seiner eigenen Actstudien Umschau zu halten, als er sich mit den Entwürfen zur Disputà beschäftigte.

Aehnliche Beispiele, die das Vorkommen ein und derselben Figur auf den Werken verschiedener Meister beweisen, lassen sich noch viele aufstellen. So zeichnete Raphael den Blumen streuenden Engel des venetianischen Skizzenbuches (Fogl. 50 recto) und eine von hinten gesehene drapirte Figur Pintoricchio's im Museum Wicar. Ersteren (Braun, Nr. 118; Perini, Nr. 53) treffen wir auf der heiligen Familie Franz' I. im Louvre (Müntz, S. 533) und auf der Hochzeit Amor's und Psyche's in der Farnesina, auf Werken also, die Raphael in den Jahren von 1516—1519 schuf, letztere (Braun, Nr. 60), allerdings nicht unwesentlich modificirt, auf einem der Predellenstücke zur Krönung der Jungfrau, auf der Darbringung im Tempel in der vaticanischen Pinakothek (Müntz, S. 101), und auf der Disputà in der Stanza della Segnatura. Und noch viel auffallender ist die Uebereinstimmung der von vorne gesehenen nackten männlichen Figur auf Fogl. 7 recto des venetianischen Skizzenbuches (Braun, Nr. 94; Perini, Nr. 16) mit einem der Könige auf der Anbetung der Magier, dem mittlern Predellenstücke zur Krönung Mariä (Müntz, S. 79). Morelli würde zwar den Schlüssel zu allen diesen Beispielen in der intimeren Form des damaligen Verkehrs zwischen Lehrer und Schüler suchen, der nach ihm Begriffe über das geistige und künstlerische Eigenthum mit sich brachte, die von den heutigen völlig verschieden sind. Allein das Verhältniss, in dem der Consocius zum Meister stand, der Antheil, um bloss zwei Fälle zu nennen, den Benozzo Gozzoli an den Deckengemälden Fiesole's in der San Brizio-Kapelle des Orvietaner Domes oder Pintoricchio an den Wandgemälden Perugino's in der Sixtinischen Kapelle genommen, ist kaum mehr nachweisbar. Das Wort »Consocius« müsste erst auf Grund zuverlässigen Quellenmaterials genau definirt werden, ehe wir den so kühnen wie geistreichen Folgerungen Lermolieff's unsere definitive Zustimmung geben könnten. Nach genauer Prüfung der Sachlage scheint mir die Ansicht, dass es im 16. Jahrhundert nicht für ein Plagiat galt, wenn ein Künstler eine Figur von einem Genossen entlehnte, nicht mehr haltbar zu sein. Wer will denn in solchen Fällen entscheiden, auf welcher Seite sich der Nehmer, auf welcher der Geber befindet? Hat Raphael den Blumen streuenden Engel wirklich von unserm Anonymus genommen? War es wirklich etwas ganz Gewöhnliches und Erlaubtes, dass der Schüler sich für seine eigenen Compositionen an die Entwürfe, Skizzen und

Bilder des Meisters hielt? Wir glauben: nein! und halten es vor Allem nicht für wahrscheinlich, dass ein Genius wie Raphael die Brosamen vom Tische seines Lehrers sammelt.

Aus der absoluten Congruenz zweier Figuren geht also weder hervor, dass dieselben von der gleichen Hand herrühren, noch dass die eine die Copie der anderen ist. Wie zuweilen ein Gedanke und die Form, in welcher er zum Ausdruck kommt, bei diesem Schriftsteller an jenen gemahnt, darum aber nichtsdestoweniger aus den eigensten Gehirnzellen des Autors geflossen sein kann, so darf auch bei identischen Erscheinungen in den Werken zweier Meister der bildenden Kunst nicht ohne weiteres dem Einen von ihnen die Selbständigkeit abgesprochen und auf den Einfluss des Andern hingewiesen werden. Als Raphael, ausgerüstet mit einem Empfehlungsschreiben, das Giovanna della Rovere, die Schwester Guidobaldo's von Montefeltro, eigenhändig an den Gonfaloniere der florentinischen Republik, Pietro Soderini, richtete, im October 1504 seinen Wohnsitz in Florenz, dem Eldorado der damaligen Künstlerwelt, nahm, packten den Jüngling von den in der Medicäerstadt gerade anwesenden Meistern hauptsächlich Leonardo, Michelangelo und Fra Bartolommeo. Zu dem Letztern trat er in ein inniges Freundschaftsverhältniss, das erst mit dem Tode aufhörte; ob er ebenfalls mit Michelangelo und Leonardo persönlich verkehrte, ist zweifelhaft. Sicher aber war ihm die Gelegenheit geboten, die damals gerade im Entstehen begriffenen Werke der beiden grossen Rivalen, die für den Rathssaal des Signorenpalastes bestimmte Anghiarischlacht und den Ueberfall der badenden Soldaten auf das Gründlichste zu studiren. Es steht unumstösslich fest, sowohl nach Michelangelo als auch nach Leonardo hat Raphael gern gezeichnet. Im Museum zu Oxford (Braun, Nr. 15), in Dresden (Braun, Nr. 79) werden Skizzen nach der Anghiarischlacht von seiner Hand aufbewahrt, und eine Studie nach dem David Michelangelo's besitzt die Sammlung von Windsor. Das Portrait der Maddalena Doni (Braun, Nr. 255 im Palazzo Pitti klingt direct an die Monalisa Leonardo's im Louvre an, und zahlreiche Köpfe unter Raphael's Handzeichnungen zeigen den leonardesken Typus. Gerade hier hat man aber solche, die den Bildern Leonardo's entnommen sind, wohl von solchen zu unterscheiden, welchen ein lebendes Modell zu Grunde liegt. Man vergesse nicht, dass Raphael, Michelangelo und Leonardo sich gleichzeitig in Florenz aufhielten. Es mag mehr als einmal vorgekommen sein, dass sie alle drei denselben Modellen nachgingen. Wie es in den heutigen künstlerischen Centren gewisse charakteristische Modelle gibt, die sich allgemeiner Beliebtheit erfreuen, so im damaligen Italien. Wenn der gleiche Kahlkopf auf einem Relief am Baptisterium in Florenz von Francesco Rustici und bei Leonardo sich findet, so hat Rustici darum noch nicht, wenn er auch zu Leonardo nachgewiesenermaassen in einem Schulverhältnisse stand, diesen copirt. Dasselbe Modell haben eben beide benutzt. Wenn auf einer Zeichnung Raphael's in Stockholm zur Anbetung der Magier im Vatican (Müntz, S. 79) der Profilkopf eines Greisen als leonardesk auffällt, der ebenfalls in das Venetianer Skizzenbuch eingetragen ist (Fogl. 33 recto; Braun, Nr. 135; Perini, Nr. 87) und von Eusebio da S. Giorgio gezeichnet wurde, so erklärt sich dies

dadurch, dass Raphael, Leonardo, Eusebio und der Anonymus den gleichen Kopf für brauchbar hielten. Leonardeske Studienköpfe (Springer, 1878, S. 32), von Michelangelo mit dem Rothstift gezeichnet, finden sich mehrere im Museum zu Oxford, die sämmtlich ein strenges Studium der Natur verrathen, und weit davon entfernt, aus zweiter Hand genommen zu sein, direct dem Leben entlehnt sind. Das Bildniss der Maddalena Doni ist von Raphael offenbar mit Anlehnung an Leonardo componirt, jene zwei auch bei Leonardo vorkommenden männlichen Profil-Studienköpfe in Oxford (Braun, Nr. 15) und in der Akademie zu Venedig dagegen (Fogl. 33 recto; Braun, Nr. 135; Perini, Nr. 87) haben mit Leonardo nur das Modell gemein. Das Motiv des auf einem Lamme reitenden Christusknaben hat Raphael, wie auch Luini auf seinem Madonnenbilde in Lugano von 1530 (Dohme, V, 61, S. 49) allerdings dem heiligen Annabilde Leonardo's im Louvre entnommen, um es seinerseits auf einer heiligen Familie im Museum von Madrid (J. Laurent, Nr. 246) zu benutzen, die Bewegung des Pferdes hingegen, auf dem der heilige Georg im Louvre (Braun, Nr. 82) reitet, hat Raphael nicht Leonardo entlehnt, sondern den Rossen der Dioscuren vor dem Quirinal. Man gebe sich über diesen Punkt ja keinen Täuschungen hin! Wie heute noch, gingen schon damals die Modelle von Hand zu Hand, von Ort zu Ort. Ein Künstler empfahl ein als gut erkanntes Modell dem andern, die besten Modelle waren natürlich am gesuchtesten und wurden am meisten beschäftigt. Daher denn auch das häufige sich Wiederholen von denselben Köpfen, Acten und Studien, aus dem sichere Anhaltspunkte für die Beeinflussung des einen Meisters durch den andern nie und nimmermehr hergeleitet werden dürfen. Ueberhaupt hat die Beeinflussungstheorie manchen Kunstschriftsteller seit Crowe und Cavalcaselle zu den absurdesten Schlüssen verleitet. Erinnerte die Stellung eines Fusses oder einer Hand auf dem Bilde eines Meisters nur entfernt an einen andern, gleich war von Einfluss die Rede, wurde gar der Beweis erbracht, dass ein Maler einmal ausnahmsweise die Composition eines andern copirt hatte, so nahm man flugs ein Schulverhältniss an. Wenn der Eine die Werke des Andern nachzeichnet, so braucht er sich darum noch nicht von ihm im eigentlichen Sinne des Wortes beeinflussen zu lassen. Nicht ein Funken vom Geiste des Originals geht unter Umständen auf die Copie über, häufig wird der eine Künstler die Formen des andern einfach in seine Sprache übertragen. Von Einfluss kann nur dann geredet werden, wenn Technik und Auffassung eines Künstlers so sehr an einen andern gemahnen, dass die Werke beider mit einander zu verwechseln sind. Abschreiben und eine fremde Art zur eigenen machen, sind zweierlei Dinge. Man wird deshalb gut daran thun, mit dem Worte »Einfluss«, dessen Begriff bisher viel zu weit gefasst wurde, in Zukunft etwas zurückhaltender zu sein.

Doch kehren wir zu unserm Skizzenbuch zurück. Zwei Blätter in demselben, Foglio 51 verso (Braun, Nr. 92; Perini Nr. 7) und Foglio 53 recto (Braun, Nr. 89; Perini, N. 10) wurden besonders als Beweis bildend für seinen Raphaelischen Ursprung angeführt. Foglio 51 verso, eine knieende,

nach links gewandte Frau, offenbar als Maria gedacht, die den Christusknaben anbetet, treffen wir ebenfalls, zwar wesentlich modificirt, in der Bibliothek der Oxforder Universität (Braun, Nr. 2). Müntz hat die beiden Zeichnungen in der 1886 herausgekommenen zweiten Auflage seiner Raphaelbiographie (S. 76 bis 77) einander gegenüber gestellt und nimmt sie als vorbereitende Studien für die rechts vom Kreuze des Erlösers knieende heilige Magdalena auf dem sicher von Raphael herrührenden Crucifixus in der Galerie des Lord Dudley in Anspruch. Bei Raphael schaut die Knieende himmelwärts, auf den beiden Zeichnungen blickt sie nieder. Im Faltenwurf steht die Raphaelische Gestalt der Oxforder Zeichnung entschieden näher als der in Venedig, alle drei Figuren haben das Motiv des bei aufgehobenem Mantel zum Vorschein kommenden Kniees gemein. Müntz, wie gesagt, zweifelt nicht an dem Zusammenhang, in dem die drei Figuren zu einander stehen, für alle aber, die nicht voreingenommen sind, ist es klar, dass dieser Zusammenhang im Grunde ein ziemlich loser ist. Es dürfte nicht schwer fallen, eine grosse Anzahl von Figuren ausfindig zu machen, die gerade so gut wie die Zeichnungen in Oxford und Venedig an die Magdalena des Lord Dudley erinnern. Lermolieff hat bekanntlich in seinem, in der Zeitschrift für bildende Kunst erschienenen Artikel: »Perugino oder Raphael« den Ursprung der Raphaelischen Figur des Londoner Gemäldes auf Perugino zurückgeführt. Der Christus am Kreuz des Lord Dudley ist ihm überhaupt ein erwünschtes Versuchsfeld für seine Theorien. Nach Lermolieff's Auffassung hätte im damaligen Italien unter den Künstlern eine Art geistigen Communismus geherrscht. Erfindung und Entwurf, Studien und Acte, alles das galt als Gemeingut, für vogelfrei. Jeder nahm, wo er es kriegen konnte. Der junge Raphael schmückt sich mit den Federn seiner Meister, Perugino greift getrost in die Taschen des Pintoricchio. Nach Morelli wäre der Crucifixus des Lord Dudley ein aus verschiedenen Steinen Perugino's zusammengesetztes Mosaik. Am Kreuze, an dem der Erlöser hängt, lese man allerdings deutlich die Worte: »Raphael Urbinas pinxit«, allein sämmtliche Figuren des Bildes seien dennoch den Cartons und Zeichnungen Vannucci's entlehnt. Christus selbst, sagt Lermolieff, schrieb Raphael von dem Altarwerke für die Compagnia della Calza in Florenz ab, die beiden Engel ihm zur Seite finden sich auf einem Wandgemälde Perugino's im Cambio und auf seiner Auferstehung Christi in der Vaticanischen Galerie, den heiligen Johannes entnahm der Urbinate einer Zeichnung zur Beweinung Christi in der Pittigalerie, Maria, Magdalena und Hieronymus endlich von Bildern in Sta. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz und in der florentinischen Akademie. Morelli nimmt also, wie man sieht, im Italien des 16. Jahrhunderts eine allgemeine Borgerei an. Keiner lebte von seinen eigenen Mitteln, die Jungen gingen bei den Alten einfach auf lateinische Zehrung. Aber wurde denn, so möchten wir fragen, im Quattro- und Cinquecento gar nicht nach der Natur gezeichnet? Wäre Raphael ohne Anlehnung an dieselbe je der Schöpfer der Vaticanischen Fresken geworden, wäre überhaupt die italienische Kunst ohne das strengste Studium nach der Natur je zur Blüthe gelangt? Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte Leonardo — und wir dürfen annehmen, dass seine Worte nicht in den Wind gesprochen

waren — längst sein Evangelium von der allein selig machenden Natur gepredigt. »Ein Maler,« sagt er, »soll nie die Manier eines andern nachahmen, damit er nicht für den Enkel, sondern für den Sohn der Natur gehalten werde. Er schöpfe immer an der Quelle selbst, die ja Allen reichlich fliesst« [16]). Das hat Raphael gewiss mehr als irgend einer gethan und kann gerade an dem Crucifixusbilde der Dudley-Galerie, zu dem wir — zur Maria links vom Kreuze Christi — in der Albertina in Wien (Braun, Nr. 145) eine völlig authentische Studie besitzen, bewiesen werden. Ein Mann, der so sicher, mit wenigen Strichen, seinen Willen kund thut, hat ohne Zweifel ebenfalls für die anderen Figuren sich an eigene Studien gehalten. Man braucht ja nicht von vornherein anzunehmen, dass sich alle auf unsere Zeit herübergerettet haben. Liegt zu der knieenden Magdalena kein Blatt von seiner Hand vor — und auch die Figur auf der Anbetung der Hirten in Oxford trägt nicht Raphael's Charakter — so ist damit noch nicht der Beweis erbracht, dass ein solches nie existirt habe.

Die knieende Frauengestalt im venetianischen Skizzenbuche trägt alle Anzeichen einer Modellfigur an sich, die mehrere Künstler gleichzeitig in ihr Studienbuch eintrugen, um sie später, wenn es an's Componiren ging, für ihre Zwecke zu verwerthen. Perugino, der ein einseitig begabter Meister war und sich bis zum Ueberdruss selbst wiederholte, hatte sie offenbar sehr lieb gewonnen. Immer und immer wieder kehrt er zu ihr zurück. Er benutzt sie nicht nur für sein Bild in Sta. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, er verwendet sie auch zu seiner Anbetung der Hirten im Cambio zu Perugia und zu seinem Gemälde »Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten«, welches, einst in der Certosa zu Pavia, heute in London hängt. Kein Wunder also, dass er gerade diese Modellfigur seinen Ateliergenossen auf das Angelegentlichste empfahl. Ausser Raphael hat auch Bernardino Pintoricchio sie gezeichnet, auf dessen Geburt Christi in der Capelle des heiligen Hieronymus in Sta. Maria del Popolo in Rom wir sie wiederfinden.

Foglio 53 recto des venetianischen Skizzenbuches enthält vier Gewandstudien, die Kahl und vor ihm bereits Ruland [17]) mit vollem Recht mit Pintoricchio in Zusammenhang gebracht haben. Es sind Motive, welche auf dem vierten Bilde der Libreria in Siena vorkommen, auf dem Aeneas Sylvius Piccolomini Papst Eugen IV. in seinem und Kaiser Friedrichs III. Namen Gehorsam schwört. Noch eine Anzahl anderer Zeichnungen haben sich zu und nach diesem Fresco erhalten, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth und in der Malcolm-Collection zu London. Es würde zu weit führen, die Beziehungen, in welchen alle diese Studien zu dem ausgeführten Bilde stehen, im Einzelnen festzustellen, es ist dies auch von Kahl schon gethan; uns interessirt für den Augenblick besonders die Thatsache, dass diese

[16]) Cf. Codex Vaticanus Urbinas 1270. Quellenschriften f. Kunstgesch. XV, 140. Einen ganz ähnlichen Rath gab in der antiken Kunst ein befreundeter Meister dem Bildhauer Lysipp. Vgl. Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers. Vortrag von Hugo Blümner. Basel 1887, S. 16.

[17]) Cf. The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the royal Library at Windsor Castle. London 1876. S. 264 f.

Studien, zusammen mit jenen auf Foglio 49 verso (Braun, Nr. 100; Perini, Nr. 4), von denen, welche an den Raphaelischen Ursprung des Skizzenbuches glauben, theilweise als vorbereitende Zeichnungen Raphael's zur Marienkrönung im Vatican aufgefasst werden. Gerade hier aber liegt ein schlagender Beweis vor, wie verschiedene Meister zur selben Zeit nach den gleichen, sorgfältig gestellten Modellen und gelegten Draperien zu studiren pflegten. Hier ist die Quelle nicht etwa Raphael oder Pintoricchio, sondern ein gemeinsames Schulmodell, ein Gewandungsmuster, wie es in genauer Faltenlegung vorbereitet und im Atelier von der Schaar der Schüler nachgezeichnet wurde. Hier war das ursprüngliche Vorbild — und dies ist das einzige Mal, dass Kahl meine Ansicht streift — eine mit Nadeln gesteckte Draperie.

Noch manche Analogie für das Gesagte liesse sich vielleicht im Skizzenbuche auffinden, es kann jedoch nicht meine Aufgabe sein, Blatt für Blatt auf die von mir angeregte Frage hin durchzunehmen. Ich behalte mir eine erweiterte Sichtung und Prüfung des uns zugänglichen Materials vor und denke, für einmal wären die angeführten Beispiele genügend, um zu zeigen, dass die Congruenz gewisser Figuren unseres Anonymus mit Figuren auf authentischen Bildern Raphael's durchaus noch nicht die Raphaelische Urheberschaft des Skizzenbuches bedingt. Von wem rühren denn aber die Blätter des venetianischen Skizzenbuches her? Von dem Augenblicke an, wo man den Fragen von rationellen Gesichtspunkten aus beizukommen sucht, ist ihre Beantwortung viel leichter. Da die beglaubigten Zeichnungen Raphael's sich in formaler Beziehung nicht mit denen des Skizzenbuches decken, so können die letzteren — mit Ausnahme von zweien (Braun, Nr. 147 und 149), welche übrigens ursprünglich nicht einmal zum Skizzenbuche gehörten — unmöglich auf Raphael zurückgehen. Lermolieff war es vorbehalten, an der Hand von stilistischen Eigenthümlichkeiten, auf Grund einer umfassenden Kennerschaft der in den Galerien Europa's vorhandenen Handzeichnungen nachzuweisen, dass die Skizzen und Studien im Venetianer Skizzenbuche von dem vielfach missverstandenen und geschmähten Bernardino Betti, genannt il Pintoricchio, herrühren. Jetzt, da man seine Art zu zeichnen kennt, ahnt man auch, weshalb er von seinen Zeitgenossen il Pintoricchio genannt wurde. Wäre es nicht denkbar, dass seine etwas kleinliche und zierliche Manier mit dazu beigetragen hätte, ihm diesen Spottnamen einzubringen? Pintoricchio das Malerchen [18])! Nichts hindert uns, diese Deutung des Wortes anzunehmen; denn bekanntlich haben noch andere Eigennamen in der italienischen Kunstgeschichte ihre eigene Genesis. Die Namen Masaccio und Masolino zum Beispiel. Maso ist die Abkürzung von Tommaso, und Thomas wurde der Künstler von seinen Eltern getauft, weil er am Tage des heiligen Thomas das Licht der Welt erblickte. Die Endung accio aber ist an den Namen angehängt worden, als es sich herausstellte, dass der Träger desselben eine plumpe Erscheinung war. Masaccio heisst also zu

[18]) Schon Nagler gibt diese Erklärung des Wortes. Vgl. Künstlerlexikon. Bd. 11, S. 328.

deutsch: der dicke Thomas. Solche Spitz- und Beinamen kommen in Italien viel vor, und sie beweisen, wie sehr der Romane auf das Charakteristische Acht zu geben weiss. Bevilacqua bedeutet Wassertrinker, Verocchio ist der mit einem klar sehenden Auge Behaftete, Sodoma der Sodomit, Masolino, im Gegensatz zu Masaccio, der schöne Thomas.

Die Argumentation Lermolieff's fand bei der gelehrten Welt vielfach Anklang; Springer begrüsste sie freudig im Repertorium [19]), Minghetti in der Nuova Antologia von 1881. Schmarsow [20]) dagegen, der Verfasser einer kritischen Studie über Raphael und Pintoricchio in Siena (1880), scheint bei seiner vorgefassten Meinung bleiben zu wollen. Ebenso Charles Clément, Müntz und Hermann Grimm [21]), welche alle drei auch in den neuen Auflagen ihrer Bücher über Raphael an der Authenticität des Skizzenbuches festhalten. Für den jedoch, welcher die lichtvolle Auseinandersetzung Lermolieff's im V. Jahrgang des Repertoriums sich zu eigen gemacht, ist die Frage, ob Raphael oder Pintoricchio, endgültig entschieden [22]).

Ich schliesse und fasse das Gesagte noch einmal kurz zusammen. Aus den Werken Raphael's sind also die 106 Blätter des sogenannten venetianischen Skizzenbuches auszuscheiden. Hier haben wir ein negatives Resultat vor uns, das ohne Zweifel in nicht allzu ferner Zeit als historische Wahrheit in die Annalen der Kunstgeschichte eingetragen werden wird. Schon schwieriger dürfte es vielen sein, das von Lermolieff gebotene positive Resultat anzunehmen. Während Raphael leicht zugänglich ist und Jeder sich seine Art zu zeichnen einprägen kann, ist Pintoricchio's Bild noch schwankend und viel umstritten. Seine Weise lernen wir am besten in Siena und Rom kennen. Morelli, der bei seinen Studien von dem Vergleich der dortigen Arbeiten des Meisters mit den venetianischen Zeichnungen ausging, scheint in seiner Ansicht unerschütterlich zu sein, er hat sie erst neuerdings wieder in einem Artikel der Zeitschrift für bildende Kunst vertreten [23]). Nach ihm bleibt Pintoricchio das Malerlein der Verfasser des anonymen Skizzenbuches. Und in der That, wer sich die Mühe nimmt, die von dem italienischen Gelehrten aufgeführten Gründe gewissenhaft nachzuprüfen, wird nicht umhin können, demselben beizustimmen. Allein schon die von Lermolieff nachgewiesenen stilistischen Eigenthümlichkeiten Pintoricchio's, welche gerade für die Zeichnungen von Venedig so charakteristisch sind, genügen, um uns von der Richtigkeit seiner Auffassung zu überzeugen. Den graphologischen Beweis Lermolieff's brauchen wir gar nicht. Aus den wenigen handschriftlichen Notizen des Skizzenbuches geht auch nichts hervor. Sie bieten keinerlei Anhaltspunkte, weil ihr Sinn nicht mehr ver-

---

[19]) S. »Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur«, Bd. 4, S. 370—400.

[20]) Vgl. Preuss. Jahrbücher vom Mai 1881, Bd. 48, S. 122—149; Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. V, Heft 1, S. 107—109; Im neuen Reich, Aug. 1881.

[21]) Cf. Preuss. Jahrbücher vom 20. Febr. 1882, S. 134—135.

[22]) Vgl. Jahrgang 1882: »Raphael's Jugendentwicklung«. S. 147—178.

[23]) »Noch einmal das venetianische Skizzenbuch«, Januar- u. Februarheft 1887.

ständlich ist. Diese paar Buchstaben mögen aus dem 16. Jahrhundert herrühren, ob aber Raphael oder Pintoricchio sie geschrieben, kann niemand mit absoluter Sicherheit nachweisen. Mit Recht bemerkt Kahl, dass die Frage nach dem Autor der Schrift nach wie vor eine offene bleibe, und bei der ungemein grossen Aehnlichkeit der gleichzeitigen Schriften des Cinquecento eine Lösung wenig Aussicht habe. (Cf. Minghetti, Rafael. Deutsche Ausg. 1887. 5. 51.)

Bis hierher stimme ich also Lermolieff bei, von da an aber gehen unsere Wege aus einander. Früher sagte man, Pintoricchio habe von Raphael gezehrt, Lermolieff dreht den Spiess um und behauptet, Raphael bediente sich zu seinen Compositionen der Entwürfe und Zeichnungen Pintoricchio's. Dies zu glauben widerstrebt meinem Gefühl. Ja, hätten wir es mit einem gewöhnlichen Meister aus der umbrischen Schule, mit einem Maler zweiten oder dritten Ranges aus der Nachfolgerschaft Perugino's zu thun, dann wollte ich am Ende die Schlussfolgerungen Lermolieff's noch begreifen, aber einem Raphael gegenüber kommen mir dieselben gewagt vor. Er lehnte sich ja mit besonderer Liebe an die Natur an und that keinen Strich, ohne sie zu Rathe zu ziehen. Er war ein Neuerer und verdankt seine grössten Erfolge gerade dem strengsten Studium der Natur. Worin unterscheiden sich denn seine zahlreichen Madonnen von denen der bisherigen Meister? Bekanntlich waren die religiösen Anschauungen, nach welchen die alten byzantinischen Maler und die Künstler des Mittelalters sich zu richten hatten, sehr orthodox. Der Maler stand ganz im Dienste der Kirche; der oberste Zweck seiner Werke war nicht etwa die Schönheit, sondern das religiöse Bedürfniss. Die Gemälde waren für die Altäre bestimmt und bildeten gewissermaassen den Mittelpunkt des Cultus, es wäre deshalb auch nicht passend gewesen, das allgemein menschliche Moment über Gebühr in ihnen zu betonen. Man strebte nach Phantasiegebilden von möglichster Hoheit, suchte in einer Madonna mit dem Christusknaben nicht die Mutter mit ihrem Kinde, vielmehr die erhabene, allem Irdischen entfremdete Jungfrau, die der Welt den Heiland geschenkt hat. Daher auch der häufige Goldgrund, die zahlreichen Nimben, die glänzenden Architekturen, welche den Beschauer andächtig und demüthig stimmen sollten. Was that nun Raphael? Er entrückte die Jungfrau dem Himmel und liess sie unter Menschen auf Erden wandeln. Die Himmelskönigin wurde zur einfachen Frau und nahm weltliche Züge an, die sie den schönen Florentinerinnen entlehnte, mit denen der Künstler verkehrte. Der Heiligenschein war nicht mehr eine Hauptsache, ja er fiel zuweilen ganz weg, der Goldgrund machte einem landschaftlichen Hintergrunde Platz, den Raphael der wonnigen Umgebung von Perugia und Florenz entnahm, der architektonische Rahmen aber spielte schon deshalb nicht mehr als entscheidender Factor mit, weil diese Madonnen aus der perusinischen und florentinischen Periode Raphael's meistens nicht den Capellen, sondern den Zimmern der Paläste zum Schmucke dienten. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts war die Emancipation der Künste vom starren Dogma, nach welcher man seit Giotto ohn' Unterlass gerungen hatte, vollendete Thatsache geworden. Man war jetzt allem Abstracten feindlich gesinnt und hielt sich nur an das

Concrete. Es war eine überaus glückliche und lebensfreudige Zeit; alles wurde vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet. Wie naiv man den Dingen entgegentrat, beweist allein schon der Umstand, dass sogar die Gestalt Gottvaters nach lebenden Modellen studirt wurde. Die Studie im Museum Wicar in Lille (Braun, Nr. 79) zum Gottvater auf dem zu Grunde gegangenen Bilde der Krönung des heiligen Nicolaus von Tolentino ist nach einem einfachen Bürger von Perugia gemacht.

Ohne die treueste Hingabe an die Natur wäre die Befreiung des Madonnenbildes von den starren Satzungen der Kirche undenkbar gewesen, hätte Raphael schwerlich die Emancipation der Künste durchführen können. Wie hätte er es auch wagen dürfen, in endlosen Variationen auf sein beliebtes Thema zurückzukommen, immer und immer wieder das Glück der Mutter, die ihren Erstgeborenen herzt, darzustellen, wenn er nicht, einem Antäus gleich, der seine Kraft aus dem Schoosse der Erde schöpft, um mit Faust zu reden, stets wieder zu den Müttern hinabgestiegen wäre. Wo uns heute frisches Leben anmuthet, würde uns im anderen Falle das Gefühl der Langeweile beschleichen. Raphael löste sein Motiv vom dogmatischen Zusammenhange los, stellte seine Idee auf eine reale Basis, ohne dabei auf die Aussicht auf eine idealere Welt zu verzichten. Bei ihm fühlt man die Bewegung, welche durch die Seele Maria's geht, mit; Jeder von uns hat wohl schon Gelegenheit gehabt, von einer ähnlichen Scene, wie der auf der Madonna Tempi in München, Zeuge zu sein. Raphael berührt unser eigenstes Innerstes, und daher übt er einen unwiderstehlichen Zauber aus. Er wiederholt sich wie der Schöpfer der Welt, aber auch seine Wiederholungen dürfen nicht als Armuthszeugniss aufgefasst werden. Im Grunde herrscht bei ihm die grösste Einheit, im Einzelnen eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit. Wir treffen in seinen Compositionen wohl öfter die gleiche Dominante an, die sie umtönende Harmonie aber ist stets wieder eine andere. Auch Raphael war in den Gattungen sparsam, in den Arten verschwenderisch, und er konnte verschwenderisch sein, weil die Natur ihn leitete. Die Natur war ihm ein stets aufgeschlagenes Buch, in dem er nie müde wurde zu lesen, sie ist für uns der Schlüssel zum Verständniss seiner Werke.

Ueber die Malerfamilie de Heem [1]).

Von **Dr. Hugo Toman.**

Einige Gelehrte in Holland und Belgien haben seit Christian Kramm und namentlich in den letzten Jahren so wichtige und zahlreiche Nachrichten über die äusseren Lebensumstände der Künstlerfamilie de Heem zu Tage gefördert, dass wohl für längere Zeit die Quelle weiterer Ausbeute versiegt und die Arbeit in dieser Richtung vorläufig abgeschlossen sein dürfte. Ich nenne die bekannten Namen Th. van Lerius, J. van den Branden und Abraham Bredius.

Es mag aus diesem Grunde an der Zeit sein, die gewonnenen Resultate der archivalischen Forschung und die vorliegenden historischen Nachrichten einerseits kritisch zu ordnen, andererseits mit den an den Werken der Künstler gemachten Beobachtungen zu vervollständigen, um der über die einzelnen Meister dieser Familie und ihre Werke noch immer herrschenden Ungewissheit und Verwirrung soweit möglich ein Ende zu machen. Dr. Wilhelm Bode hat es auf dem Gebiete der holländischen Kunstgeschichte unternommen, jener Exclusivität der modernen Kritik über einige grosse Meister entgegenzutreten, welche in Folge der Inbetrachtnahme nur ihrer reifsten Werke Platz gegriffen hat, durch Nachweisung zahlreicher vergessenen oder bei Seite gestellten Jugendwerke ihren allmäligen Entwickelungsgang klar vor die Augen zu stellen und das Interesse und die Freude an dieser Art Forschung in weitere Kreise

---

[1]) Benützte Quellenwerke und Studien: W. Bode: Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Berlin 1883. — Derselbe: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883. — F. Jos. van den Branden: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antw. 1883. — A. Bredius: Oud-Holland 1886, 3. Heft. — G. Hoet: Catalogus of naamlyst van schilderyen. S'gravenhage 1752. — Arnold Houbraken: Groote Schouburgh, Original-Ausgabe vom Jahr 1718 und die Ausgabe von Dr. Alfred v. Wurzbach. Wien 1880, I. Bd. — Kataloge der verschiedenen Museen und Sammlungen. — Christ. Kramm: De levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, beeldhowers, graveurs en boumeesters. Amsterdam. III. 1859. — A. van Lerius: Biographies d'artistes Anversois. Anvers 1880, I. vol. — Nagler: Monogrammisten. — J. v. Sandrart: Teutsche Academie. Nürnberg 1675. I. Thl. — C. Weyermann, Levensbeschryvingen. S'gravenhage 1729.

zu tragen. In gleicher Absicht hat Bode auch die frühesten Perioden Jan Davidszes de Heem behandelt.

Wenn ich nun darangehe, diesen seit einiger Zeit in des Meisters Hand anscheinend ruhenden Faden aufzunehmen und in meiner eigenen Art fortzuspinnen, so trägt daran einestheils der Reiz der Schwierigkeit der Lösung, anderentheils der äussere Umstand die Schuld, dass ich auf einigen Reisen in den letzten Jahren eine grosse Anzahl der Werke der de Heem, jene Frage im Sinne, betrachtet habe und sohin glaube, dass eine oder die andere von mir gemachte Beobachtung zur endgiltigen Lösung mindestens Anlass geben dürfte.

Ueber den alten David de Heem ist urkundlich nur so viel beglaubigt, dass er im Anfange des 17. Jahrhunderts in Utrecht gelebt hat, und dass ihm hier ein Sohn Jan und wahrscheinlich auch der zweite Sohn David geboren wurde, welche sich zu Malern ausbildeten.

Dass der alte David de Heem Maler und der erste Lehrer seines Sohnes Jan gewesen, beruht auf einer wahrscheinlich irrigen Combination Houbraken's, wie ich später darlegen werde; dass er im Jahre 1570 in Utrecht geboren und daselbst im Jahre 1632 gestorben ist, sagt zwar Kramm (Bd. III, S. 652), jedoch mit dem Hinweis auf Bryan-Stanley, woher er die Nachricht genommen hat: eine Quelle, welche namentlich in Betreff der Zeitbestimmungen sehr unzuverlässig ist, ja ganz willkürliche Jahreszahlen bringt [2]).

Ueber Jan Davidsz sind wir heute ziemlich genau unterrichtet. Er wurde im Jahre 1606 in Utrecht geboren [3]), ging mit seiner Braut Aeltgen, Tochter des Cornelius van Weede, nach Leyden, wo er am 22. December 1626 [4]) die Hochzeit feierte. Um das Jahr 1629 war er hier Mitschüler des Pieter Potter bei D. Bailly. (Kunstchronik, 22. Jahrg., Nr. 32, S. 519.) Hier wurden ihm auch drei Kinder geboren, und sein erster Sohn David am 29. November 1628 getauft, welcher jedoch schon vor dem 23. März 1643 verstorben ist; darauf wurde am 8. April 1631 Cornelis getauft, und in Leyden kam wohl auch Torentiana 1635 zur Welt.

Jan Davidsz liess sich hierauf zwischen dem 18. September 1635 und dem 18. September 1636 in Antwerpen nieder, wo er in die Lucasgilde aufgenommen wurde und am 28. August 1637 auch das Bürgerrecht erwarb. Hier wurde ihm noch im Jahre 1638 ein Kind, Thomas Maria, geboren. Ueber sein Verhältniss zu Adriaen Brouwer ist das Nähere bei van Lerius zu finden.

[2]) So behauptet beispielsweise Bryan-Stanley, dass Cornelis de Heem im Jahre 1623 in Utrecht geboren wurde, dass ein bisher wenigstens mythischer Jan de Heem 1603 geboren und 1650 gestorben wäre u. s. w. Hiezu vergl. van Lerius und van den Branden.

[3]) Bredius veröffentlicht in Oud-Holland 1886, 3. Heft, S. 214 aus einem Leydener Notariatsprotokoll de dato 4. Mai 1629 eine Beurkundung »Johannes de Heem, Schilder wonende binnen Leyden, out omtrent 23 jaren«.

[4]) In Folge eines Druckfehlers in van den Brandens Geschiedenis S. 866 schlich sich anstatt dieser die Jahreszahl 1622 auch in den Katalog der Schweriner Galerie von Dr. Schlie ein.

Am 29. März 1643 starb seine erste Frau und am 6. März 1644 machte er als Wittwer mit drei Kindern (Cornelius, Torentiana und Thomas Maria) zum zweitenmale mit der Antwerperin Anna Ruckers Hochzeit, welche ihm noch sechs Kinder schenkte: Maria Anna, getauft am 16. März 1645, Isabella Katharina am 17. April 1647, Hildegonde am 17. Mai 1648, Jan am 2. Juli 1650, Anna Maria am 3. November 1651 und Jacob am 25. October 1654.

Seit 1658 scheint Jan Davidsz von Antwerpen meist abwesend gewesen zu sein, da er sich am 24. December 1658 als auswärtiger Bürger (buitenpoorter) anmerken liess und noch am 26. November 1667 für ein Jahr die damit verbundene Abgabe bezahlte, um sein Antwerpener Bürgerrecht nicht zu verlieren. Am 12. April 1658 bestätigt Johann de Heem »constrijk schilder tot Antwerpen« vor dem Notar in Leyden eigenhändig, 600 fl. als Erbe des in Leyderdorp verstorbenen Cornelis Pieters von Zylhouck erhoben zu haben. Dasselbe bestätigt zugleich auch »Margarita Davits dr. wed. van zal. Lourens Claes wonende tot Rotterdam« (Margareta, Tochter des David, Wittwe nach Lourens Claes, in Rotterdam wohnend) (Bredius, Oud-Holland l. c.). Es ist dies ohne Zweifel dieselbe Schwester Margaretha Jan Davidszes, mit welcher er ein Haus, wahrscheinlich das väterliche, noch im Jahre 1683 in Utrecht in der Rozendaalstraat besass. Für das Jahr 1669, in welchem er, nach Kramm, in die Utrechter Malergilde aufgenommen wurde, zahlt er die genannte Abgabe in Antwerpen nicht mehr. In Utrecht lebte er nun bis ins Jahr 1672; da trieb ihn die allgemeine Panik vor dem Einfalle der Franzosen, welche auch um die Mitte dieses Jahres Utrecht besetzten, nach Antwerpen zurück. Dahin ist ihm seine Frau wohl vorangegangen, weil sie dort am 7. Mai 1672 ein Testament macht, in welchem sie sich noch als in Utrecht wohnhaft bezeichnet.

Zwischen dem 14. October 1683 und dem 26. April 1684 starb Jan Davidsz in Antwerpen.

Cornelis de Heem, getauft zu Leyden den 8. April 1631, der als Meisterssohn im Jahre 1660—61 in die Lucasgilde in Antwerpen aufgenommen wurde, scheint sich hier bis zu seinem im Jahre 1695 erfolgten Tode die längste Zeit aufgehalten und hier auch die Kunst bis auf eine Unterbrechung, wo er im Haag (daselbst urkundlich noch 1676 und 1678) sich befand, ausgeübt zu haben (vergl. den Berliner Katalog vom Jahre 1883).

Ueber die Kinder Jan Davidszes de Heem dürfte noch folgende Erwägung nicht ohne Interesse sein.

Cornelis erklärt auf seinem Sterbebette im Mai 1695, nachdem er vorher schon sein Testament gemacht hatte und wohl über das Drängen seiner Schwestern: »dass er seine (Erb-) Antheile aus der Verlassenschaft seiner »Aeltern, seiner Schwester Torentiana und seines Bruders Jan bezogen und »hinter seinen Stiefschwestern Isabella, Hildegonde und Anna Maria de Heem »nichts mehr zu gute habe« (van den Branden, S. 871). Aus diesem Umstande geht mit grosser Wahrscheinlichkeit hervor, dass sein Bruder Jan erst im Mannesalter, kinderlos und erst nach 1683—84 verstorben ist; weil, wenn seine Eltern oder Kinder damals noch am Leben gewesen wären, dem Bruder Cornelis wohl kein Antheil an seinem Nachlasse zugefallen wäre.

Damit stimmt auch überein, was Houbraken erzählt, dass Jan D. de Heem im Jahre 1670 (recte 1672) mit vier Töchtern und zwei Söhnen aus Utrecht nach Antwerpen geflohen sei. Um dieselbe Zeit nämlich, d. h. am 7. Mai 1672, macht Anna Ruckers »ihren geliebten Mann« zu ihrem Universalerben unter der Bedingung, dass er »ihren« vier Kindern als mütterliches Erbtheil 4000 fl. auszahle.

Diese vier Kinder der Anna Ruckers mussten damals gewesen sein: Jan, Hildegonde, Isabella und Anna Maria, weil die drei letzteren noch im Jahre 1695 lebten und Jan mit grosser Wahrscheinlichkeit erst nach 1683—84 verstorben ist. Hiezu kommen noch die Kinder von der ersten Frau Cornelis und Torentiana, und wir haben die Familie Jan Davidszes im Jahre 1672 festgestellt: vier Töchter und zwei Söhne, von denen auch Houbraken spricht. Es war demnach im Jahre 1672 auch der im Jahre 1654 getaufte Sohn Jacob bereits verstorben, und wie gesagt von den Söhnen nur noch Cornelis und Jan am Leben.

Die Nachricht Houbraken's ist nur insoweit ungenau, als Jan Davidsz wohl nicht mit allen seinen Kindern aus Utrecht geflohen ist, weil ja Cornelis seit 1660 in Antwerpen als Meister ansässig war und wohl auch ansässig blieb. Dies mag ja gerade der Grund gewesen sein, warum Jan Davidsz überhaupt nach Utrecht gezogen war.

Houbraken erzählt (S. 90) von den Söhnen Jan Davidszes: »Beide Söhne »übten ebenfalls die Kunst aus; von Cornelis, dem Bedeutenderen, findet man »bezeichnete Bilder, von dem Anderen aber sieht man solche nur selten, da »ihr Vater die Gewohnheit hatte, ihre Arbeiten mit eigener Hand zu über»gehen und zu retouchiren.«

Wahrscheinlich hat auch Houbraken »von dem Anderen« kein bezeichnetes Bild gesehen, weil er sonst seinen Namen wenigstens angedeutet hätte. Wir wissen nun, dass er nur den im Jahre 1650 geborenen Jan gemeint haben konnte. Es ist hienach begreiflich, dass man von ihm bis heute kein Bild nachzuweisen vermochte; er hat vielleicht überhaupt nicht selbständig als Meister, sondern nur als Gehilfe seines Vaters oder seines Bruders gemalt.

Ueber David de Heem, den Jüngeren, wissen wir nur, dass er Maler und, weil er sich Davidsz nannte, wohl Sohn des alten David und Bruder Jan Davidszes gewesen ist; und ferner, dass er im Jahre 1668 in der Lucasgilde zu Utrecht eingetragen wurde.

Kramm findet beide Brüder in den Registern der Lucasgilde zu Utrecht angemerkt: »1668. David Davidsz de Heem, kunstschilder« und zum Jahre 1669: »Johan de Heem, kunstschilder«. Diese Art der kurzen Anmerkung deutet vielleicht darauf hin, dass beide ihre Kunst vorher und anderwärts geübt haben. Sonst würde wohl »meesters-zoon« oder »ontfangen als meester-schilder« angemerkt worden sein.

Ueber Jan Davidsz wissen wir, dass er von Antwerpen kam; dass David Davidsz anderswo und längere Zeit thätig gewesen sein musste, schliessen wir auch aus der Zeitangabe; einen anderen Anhaltspunkt für diese Vermuthung werde ich später anführen.

Die Existenz dieses Malers war auch Houbraken bekannt. Er sagt (S. 89) nämlich, dass im Jahre 1660 David Davidsz de Heem, sowie sein Sohn (hier meint er Jan Davidsz), »wie dies aus dem Reime Cornelis' de Bie hervorgehe,« noch lebten.

Cornelis de Bie aber, welcher sein »Gulden Cabinet« in Antwerpen im Jahre 1661 herausgab, sagt in dem betreffenden von Houbraken citirten Verse: »Hier leven twee door konst, de Zon met zynen Vader«, wobei er offenbar Jan Davidsz und seinen im dreissigsten Jahre stehenden Sohn Cornelis, welche beide damals in Antwerpen ansässig waren, meinte, nachdem der damals zehnjährige Jan als Maler nicht in Betracht kam. Houbraken aber, der von zwei Söhnen Jan Davidszes wusste, dachte deshalb den ersten Vers auf Jan Davidsz und seinen Vater beziehen zu müssen. Nun citirt aber Houbraken ausdrücklich den Namen David Davidsz und musste auch über diesen Maler irgend woher eine Nachricht gehabt haben. Er bestätigt hiedurch auch ganz selbständig die Existenz eines Malers dieses Namens, obgleich er ihn, weil er von einem Bruder Jan Davidszes keine Ahnung hatte, für dessen Vater hielt, auf welchen er auch die Verse Cornelis' de Bie bezog. Durch diese irrige Annahme Houbraken's mag auch bei ihm die Folgerung veranlasst worden sein, dass der alte David Maler und Lehrer Jan Davidszes gewesen wäre.

Houbraken hat überhaupt bei der Angabe des Verwandtschaft auch bei anderen Malerfamilien Irrtümer in Umlauf gebracht.

Es muss bemerkt werden, dass, wäre Houbraken's Name des Vaters Jan Davidszes richtig, der Stammbaum der de Heem noch um eine Generation nach oben gewinnen würde, da dann der Vater des alten David de Heem abermals David geheissen haben müsste, eine Annahme, für welche bisher nirgends ein Anhaltspunkt gefunden wurde und am wenigsten in der späten Zeit und dazu bei Houbraken vorausgesetzt werden kann. Man nannte übrigens Jan Davidsz zum Unterschiede von seinen Söhnen den »alten de Heem«; so im Jahre 1682, auch später 1705 (van Lerius S. 245 und 246, van den Branden S. 870) und auch noch Houbraken (S. 166). Wie nun ähnliche Irrthümer leicht entstehen, hat neulich noch Houbraken's Herausgeber, Alfred von Wurzbach (S. 455), bewiesen, welcher diese Bezeichnung auf den Vater David verstanden hat.

David de Heem, Sohn des Cornelis, wurde in Antwerpen am 27. Februar 1663 getauft, hielt sich noch 1697 im Haag auf, wo am 17. November desselben Jahres sein Sohn Gerard getauft wurde. Nach Campo Weyermann starb er wahrscheinlich in den zwanziger Jahren in London. (Siehe Th. von Lerius, Biographies). Dieser David scheint vornehmlich die Blumenmalerei gepflegt zu haben und sind von ihm wahrscheinlich die vier Blumenstücke, welche Hoet (Catalogus II, S. 428) im Jahre 1752 in der Sammlung des Herrn Willem Lormier im Haag anführt; hievon sind zwei Gegenstücke auf Leinwand, Blumenfestons, in deren Mitte die Porträte des Königs Wilhelm III. von England mit der Königin Maria angebracht waren (1' 8½" breit und 3' 4" hoch). Das Porträt des Königs ist vom Jahre 1699. Diese Porträte

sind wohl nicht nach der Natur gemalt worden, weil die Königin Maria bereits im Jahre 1695 verstorben ist.

Wenn wir nun annehmen zu müssen glauben, dass für die Söhne des Cornelis kaum ein Raum in der Kunstgeschichte mehr gefunden werden dürfte, so haben wir nach den archivalischen Quellen mit ziemlicher Sicherheit nur vier Glieder der Familie de Heem als Maler zu betrachten: die Brüder Jan Davidsz und David Davidsz; dann des ersteren beide Söhne Cornelis und Jan.

Wollen wir nun zusehen, wie sich die Werke, welche unter dem Namen de Heem gehen, zu diesen archivalischen Nachrichten über die äusseren Lebensumstände der einzelnen Familienglieder und zu den diesfalls gezogenen Schlussfolgerungen verhalten.

Die langjährige Thätigkeit und der mehrfach wechselnde Wohnsitz Jan Davidszes brachte es mit sich, dass sich die nach Zeit und Ort verschiedenen Eindrücke auch in seinen Gemälden, in Auffassung, Farbe, Ton und Behandlung wiederspiegeln.

Die erste Utrechter Periode bis zum Jahre 1626 erschien durch ein einziges Bild, ein Fruchtstück in der Galerie des Dr. Schubart in Dresden mit »J. de Heem f. 1624« bezeichnet, vertreten [5]).

Bode sagt (Berl. Privatbesitz, S. 77) hierüber: »Auf die frühere Zeit »des J. D. de Heem habe ich kürzlich in meinen Studien hingewiesen und »kann in dieser Beziehung nachtragen, dass jener Epoche, in welcher der »Künstler kleine, ganz im Ton und malerischer Behandlung aufgehende Dar»stellungen der Vanitas nach Art der Hals'schen Schule zu malen pflegte, »noch eine frühere Entwicklungsperiode vorausgeht.

»Nach einem Fruchtstück in der Galerie des Herrn Dr. Schubart in »Dresden — bezeichnet und datirt — schliesst sich der Künster noch einem »B. van der Ast und ähnlichen Stilllebenmalern der ersten Zeit selbständiger »holländischer Kunst auf's Engste an, sowohl in anspruchslosester, beinahe »einförmiger Anordnung und eintöniger Färbung, wie in der Ausführung mit »durchscheinendem braunen Asphaltgrunde und wirkungsloser Beleuchtung. »Wahrlich, nach diesem Bilde sollte man kaum ahnen, dass in dem Künstler »desselben der grösste Meister des Stilllebens schlummerte.«

Herr Dr. Schubart war so gütig, mir das Facsimile der Bezeichnung seines Bildes zusenden zu lassen. Sie führt die Jahrszahl 1624, welche mit dem

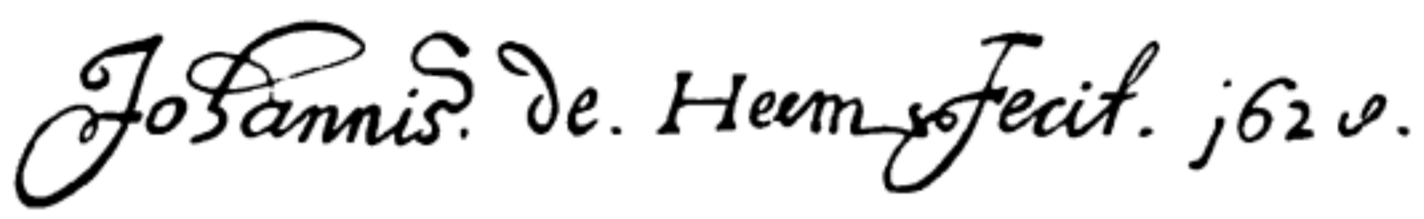


seither durch Abr. Bredius sichergestellten Geburtsjahr 1606, anstatt des früher angenommenen 1600 besser stimmen würde. Aber die Bezeichnung, welche ich nebenstehend wiedergebe, weckt grosse Bedenken gegen ihre Echtheit.

[5]) In Bode's Privatbesitz, S. 77 ist irrthümlich die Jahrzahl 1620 gegeben.

Ich muss hier den freundlichen Leser ersuchen, die in der Folge meines Aufsatzes gegebenen facsimilirten Bezeichnungen aus verschiedenen Epochen unseres Meisters nachzuprüfen, und er wird finden, dass diese Bezeichnung vollständig im Charakter der Schrift denjenigen entspricht, welche aus der letzten Periode des Meisters herrühren und dreissig und vierzig Jahre später gemacht worden sind. Die Bezeichnungen hinwieder an den Bildern Jan Davidszes aus den dreissiger, vierziger und den ersten fünfziger Jahren des Jahrhunderts ähneln denjenigen, welche beispielsweise auf den beiden Wiener Bildern vom Jahre 1648 vorkommen. Nun entwickelt sich die Handschrift eines jeden Menschen eben so allmählig, wie die Malweise eines Malers. Ein Sprung mit der Handschrift mindestens dreissig Jahre in die Zukunft ist eine Unmöglichkeit. Wenn nun das Schubart'sche Bild, was feststeht, »sich dem A. van der Ast und ähnlichen Stilllebenmalern der ersten Zeit selbständiger holländischer Kunst auf's Engste anschliesst«, so hilft die Annahme einer allfälligen Alterirung oder falschen Lesung der Jahrszahl 1624 erst recht nicht.

Noch auffallender wird die Sache, wenn wir die Bezeichnung des genannten Bildes mit andern zeitlich nahestehenden Bezeichnungen unseres Meisters vergleichen; so auf dem Gothaer Bilde aus dem Jahre 1628, welche



hier gleichfalls wiedergegeben wird, oder mit der Unterschrift der notariellen Beurkundung vom Jahre 1629 (s. Oud-Holland IV, S. 214). Diese beiden sind unbedingt echt und unterstützen ihre Echtheit gegenseitig. Nun zweifle ich aber, dass Jemand auch nur nach dem Charakter der Schriftzüge die Gleichzeitigkeit oder gar die Vorzeitigkeit der Bezeichnung des Schubart'schen Bildes nach gepflogener Prüfung festhalten könnte.

Auch die Vanitas bei H. Josef Th. Schall in Berlin (Verzeichniss der Düsseldorfer Ausstellung älterer Meister im Jahre 1886) ist mit dem ganz ausgeschriebenen Taufnamen versehen und dürften die Schriftzüge einen ähnlichen Charakter haben.

Ebenso wie der in dieser Zeit (1624) mangelnde ausgeschriebene Taufname, bildet auch der Umstand eine sehr verdächtige Anomalie (siehe die weiter unten folgenden Nachweisungen), dass bei der Schubart'schen Bezeichnung, welche vollkommen dem Schriftcharakter der sechziger und siebziger Jahre de Heems entspricht, das zweite D zur Bezeichnung des Vaternamens fehlt. Mindestens ist mir keine Bezeichnung Jan Davidszes dieses Schriftcharakters (man nehme nur das H in Betracht) bekannt, wo das zweite H fehlen würde.

Es bleibt deshalb nichts übrig, als die Bezeichnung des Schubart'schen Bildes als eine spätere Fälschung anzunehmen, bei welcher der Fälscher das erste beste de Heem'sche Bild zum Vorbilde nahm, eine Fälschung, welche wie ähnliche schon öfters arge Verwirrungen angerichtet und den Kunstforschern üble Streiche gespielt haben.

Neulich hat Bode (Repert. X, S. 42) auf zwei andere Bilder dieser Epoche, eines bei Pastor Glitza, das andere im Besitz von G. Oeder hingewiesen, welche er »als farbige Blumenstücke ohne sonderlich künstlerische Anordnung und in bräunlichem Gesammtton, die von Malern, wie A. Bosschaert, Ast und Astyn beeinflusst sind,« bezeichnet.

Diese beiden Bilder sind jedoch nicht datirt und scheint Bode nur nach ihrem Kunstcharakter auf diese erste Utrechter Periode unseres Meisters geschlossen zu haben. Ich kenne leider diese Bilder nicht. Gegenständlich sind es nicht rein Blumenstücke, sondern sie stellen zum grösseren Theile auch noch verschiedenes Obst, Gläser, Schalen und anderes Stillleben dar. Dabei scheinen die Insekten zu fehlen, welche bei Van der Ast und ähnlichen regelmässig vorkommen. Nun zeigen aber ihre Bezeichnungen, deren Facsimiles mir die Herrn Besitzer freundlichst zur Verfügung gestellt haben, denselben Charakter in Wort und Schrift, wie die bereits erwähnten zwei Wiener Bilder aus dem Jahre 1648 und sind bezeichnet: J. de Heem f. Viel weniger Verwandtschaft aber zeigen sie zu den uns bekannten echten Bezeichnungen aus den zwanziger Jahren, so dass man ihre Entstehungszeit nicht in die zwanziger, sondern allenfalls in die Mitte der dreissiger Jahre annähernd setzen könnte, aus welcher uns leider keine datirten Bezeichnungen zu Gebote stehen. Ebensowenig scheint mir die Art der Malerei einen genügend zwingenden Grund abzugeben, sie in die Zeit vor 1628 zu setzen.

Wenn man nun die Charakteristik der ersten von Bode auf Grund des Schubart'schen Bildes angenommenen Utrechter Kunstperiode unseres Meisters, als solcher, mit den bisherigen Stützpunkten derselben, den erwähnten drei Bildern auch gänzlich fallen lässt — nachdem ja ihre Dauer ohnehin durch die Nachweisung des richtigen Geburtsjahres Jan Davidszes um volle sechs Jahre gekürzt worden ist — so würde dadurch meines Erachtens der Entwicklungsgang unseres Meisters an Einfachheit und Natürlichkeit nur gewinnen, was auch die Verwunderung Bode's bei dem Anblicke des Schubart'schen Bildes zu bestätigen scheint.

Damit sollen jedoch die Jugendeindrücke oder Einflüsse der Ast'schen Kunst auf unseren Künstler durchaus nicht geläugnet werden, welche Bode in dem Glitza'schen und Oeder'schen Bilde findet, und welche mir, wie in der Folge erwähnt werden wird, auch noch in späteren Jahren wiederaufzuleben scheinen.

War der Vater, wie es scheint, sein erster Lehrer nicht, so bleibt auch die Vermuthung nahe, dass Jan Davidsze die Anfänge seiner Kunst bei B. van der Ast gelernt hat, welcher um diese Zeit und bis 1629 in Utrecht thätig war.

Nun hat bisher sein Vater David als sein erster Lehrer gegolten, und dies, wie es mir scheint, nur auf Grund der irrthümlichen Nachrichten bei Houbraken und Bryan-Stanley.

Wenn der Vater Jan's Maler und sein erster Lehrer gewesen wäre, müssten seine Bilder in Berücksichtigung des vorher Gesagten den älteren Stilllebenmalern, oder denen seines Sohnes aus der ersten Zeit sehr nahe gestanden sein; denn mit aller Wahrscheinlichkeit muss angenommen werden,

dass der Vater Jan's wohl schon im Jahre 1606, zur Zeit der Geburt seines Sohnes, ein fertiger Meister gewesen war, und muss dies um so mehr 20 Jahre später der Fall gewesen sein, als sein Sohn bereits den Pinsel führte. Der Vater konnte um diese Zeit keine weitere Entwickelung in der Kunst erlangt haben, und musste noch in seinem 40.—50. Jahre in der Art wie sein Sohn oder van der Ast gemalt haben. — Von einem Maler David de Heem aus dieser Zeitepoche und mit diesem Kunstcharakter hat jedoch bisher Niemand ein Bild nachzuweisen vermocht oder auch nur nachzuweisen versucht.

Da wohl auch als feststehend angenommen werden kann, dass ein Künstler, welcher im fünften Jahrzehent seines Alters steht, seinen Kunstcharakter nur unter den ausserordentlichsten Verhältnissen vollständig ändern könnte, so können wir auch füglich behaupten, dass man von David de Heem, Vater, überhaupt kein Gemälde nachzuweisen vermag.

Man hat wohl manche bezeichnete und unbezeichnete Bilder diesem »alten« David de Heem zugeschrieben; sie tragen jedoch durchaus einen ganz anderen, und im Allgemeinen auch noch einen um ein Menschenalter späteren Kunstcharakter.

Wir beseitigen durch diese Nachweisung den Zweifel, welchem Meister Bilder dieses Charakters und mit der Bezeichnung D. de Heem zuzuweisen sein werden.

Bode (Studien, S. 229) reiht Jan Davidsz in seiner zweiten Entwickelungsperiode den Stilllebenmalern Willem Claes Heda, Pieter Claes, Pieter Potter u. A. an, welche aus der Haarlemer Schule des Frans Hals hervorgegangen sind. Abgesehen von dem Gegenständlichen besteht der Charakter dieser Maler bei dem mehr oder weniger starken Zurücktreten der Localfarben in einer ausgesprochenen Tonmalerei. Es pflegt ein grauer oder brauner Gesammtton bei einer breiteren und geistreichen Ausführung vorzuwalten. Mit der Zeit stellt sich auch die grössere Ausbildung des Helldunkels, wohl in Folge der durch Rembrandt eingeführten Mode, ein.

Gleicherweise wie Heda, und in solchen Fällen ihm täuschend ähnlich, liebt es Jan Davidsz, ein Frühstück zu malen; so z. B. jenes in Gotha Nr. 302: Auf einem zinnernen Teller liegen Citronen; hinter denselben eine geöffnete Taschenuhr; bez. an der Tischplatte. Wenn man so wie hier Gelegenheit hat, beide Meister neben einander zu sehen, gewahrt man bei de Heem schon in dieser Zeit Spuren des ihm später eigenen geistreichen Pinselstriches.

Neben diesen erwähnt noch Bode aus dem Jahre 1628 ein datirtes Stillleben, welches Frau J. K. J. de Jonge im Jahre 1881 ausgestellt hat; aus dem Jahre 1629 in der ehemaligen Galerie Gsell in Wien eine kleine Vanitas, und in der Düsseldorfer Ausstellung (1887) abermals eine Vanitas aus demselben Jahre, »die auch in dem feinen einförmigen Tone« bereits ganz den Charakter der Leydener Stillleben trägt; dann ein Frühstück in der Art des Monogrammisten P. C. (Pieter Claes) bei Lord Radnor in Longford Castle aus dem Jahre 1645. In die Mitte der dreissiger Jahre dürften die bereits oben erwähnten einander nahe stehenden Stillleben bei Pastor Glitza in

Hamburg und G. Oeder in Düsseldorf fallen. In der gräflich Nostitz'schen Sammlung in Prag kommt eine Vanitas (Todtenkopf, Rosen, Musikinstrumente und eine Uhr auf blauem Bande) noch aus dem Jahre 1652 vor. Ebenso wie bei Pieter Claes dehnt sich sein Kreis des Gegenständlichen schon in dieser Epoche auf die Darstellung von verschiedenen Früchten, namentlich Trauben in verschiedenen Farben nebst dem sie begleitenden reichen Blattwerk, Pfirsiche, Feigen, Blumen u. s. w. aus. Der gewöhnliche Vorwurf seines Stilllebens oder Frühstückes, dem er auch in seinen späteren Jahren treu bleibt, besteht in einer Partie verschiedenfacher Trauben, einigen Nüssen, einer Melone, Feigen und derartigem Obst, am häufigsten aber in einer auf einem Zinn- oder Silberteller liegenden halbgeschälten Citrone, deren Schale an der Tischkante niederhängt. Der Tisch, mit einer dunkelgrünen Decke zur Hälfte bedeckt, pflegt eine schlichte Holztafel zu sein. Das Obst, malerisch geordnet, wird meist von einem blauweissen Kruge oder einem Kelchglas überragt. Das Ganze liegt dann unter einem Dache von Weinblättern und Ranken, welche in den verschiedensten Phasen ihrer Lebensfrische dargestellt sind. Den Hintergrund bildet eine graue oder bräunliche Wand.

In dieser Art und aus den vierziger Jahren sind mir drei Bilder bekannt und zwar zuvörderst das Frühstück in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien, im alten Katalog vom Jahre 1873 unter Nr. 1170, in dem neuen unter Nr. 778 [6]) angeführt, welches Früchte, wie Trauben, Pfirsiche, Feigen, auf einem Teller einen Silberbecher, daneben einen blauweissen Krug und ein halbgefülltes Venezianer Weinglas darstellt. Dies Bild ist unzweifelhaft echt bezeichnet und datirt 1648. Das Facsimile der Bezeichnung siehe unten. Diesem Bilde steht in jeder Hinsicht sehr nahe ein nicht bezeichnetes Stillleben in meiner Sammlung Nr. 31 [7]). Auf einer mit einem dunkelgrünen Teppich halb gedeckten Holzplatte eine aufgeschnittene Melone, weisse, rothe und blaue Trauben und auf einem silbernen Teller eine halbe Citrone, mit überhängendem Schalenschnitte, sowie aufgebrochene wälsche Nüsse. Rechts hängt eine überreife weisse Traube, reich von Weinblättern begleitet, von der Tischplatte herab und ein langer Zweig mit Weinlaub breitet sich über die ganze Obstgruppe aus. Hintergrund grau.

Dies Bild würde ich um etwas älter halten als das erwähnte Liechtenstein'sche, und dies wegen des noch consequenter durchgeführten allgemeinen goldigen Tones und der zwar sehr gediegenen, doch gleichmässig durchaus breiteren Ausführung [8]).

---

[6]) Auf Eichenholz, 0.46 hoch, 0.65 m breit.

[7]) Auf Eichenholz, 0.595 hoch, 0.826 m breit.

[8]) Es mag bemerkt werden, dass bei diesem Bilde auf der Rückseite, um dem Werfen der dünnen Holztafel zu begegnen, eine Kreideschicht aufgetragen ist, welche mit einer schmutzig grauen, den Ton des alten Eichenholzes nachahmenden Farbe angestrichen erscheint. Ganz in derselben Art ist auch die Rückseite des vorerwähnten Liechtenstein'schen Bildes behandelt. Auf der Kreideschichte dieses letztern Bildes ist ein Siegel mit dem Liechtenstein'schen Wappen und der Jahreszahl 1732 und dann noch ein zweites aufgedruckt, woraus geschlossen werden

Ein drittes Bild aus der ersten Antwerpener Periode unseres Meisters fand ich neulich bei Herrn H. O. Miethke in Wien. Auf einem Tische neben einem Pokal Trauben mit Weinlaub, Pfirsichen, Citronen und einem Granatapfel liegt auf einem Silberteller eine Auster. Auf Holz, 43 cm hoch, 35 cm breit. Bezeichnet ist das Bild mit J. de Heem f. in der dieser Periode entsprechenden Art.

Den beschriebenen drei Bildern nahe, doch schon den Uebergang im Gegenständlichen und theilweise auch der Behandlung zu der folgenden Periode bildend, wohl aus den ersten fünfziger Jahren, ist das Stillleben Nr. 109 in Boymann's Museum in Rotterdam.

Ich habe in diesen Bildern den Kreis der Darstellungen umschrieben, welche Jan Davidsz in dieser Epoche, welche im Jahre 1626 in Leyden beginnt, mehr als zwanzig Jahre umfasst und tief in die Zeit seines Antwerpener Aufenthaltes bis in die letzten vierziger Jahre hineinreicht, gepflegt hatte.

Es ist kein Zweifel, dass Jan Davidsz in Leyden den Meistern und Werken der Schule Haarlems, namentlich Heda und Pieter Claes sich ganz nahe anschloss, von ihnen das Gegenständliche, dessen künstlerisches Arrangement, die Unterordnung der Farbe dem allgemeinen Tone und die freiere Behandlung entlehnte. Doch schon in der ersten Hälfte dieser Periode ist Jan Davidsz diesen Meistern in dem leichteren Tone und dem geistreicheren Vortrage überlegen. In der zweiten Hälfte dieser Epoche, den ersten 10 Jahren seines Aufenthaltes in Antwerpen, bleibt Jan Davidsz seinen sämmtlichen charakteristischen Eigenschaften holländischer Kunst getreu. Nur bildet er sich in dieser Zeit noch mehr als Obstmaler aus, so dass das unterschiedliche Obst, namentlich Trauben, auf jenen Bildern, gegen die Gefässe und andere leblose Gegenstände weit überwiegt und gewinnt hiedurch seine Palette gegen die Haarlemer Stilllebenmaler schon an Farbe. Hiebei fällt uns ein, was Sandrart erzählt, dass unser Meister deswegen sich in Antwerpen niederliess, weil hier gewisse seltene Früchte in besonderer Vollkommenheit und Reife leichter zu haben waren. Diese Nachricht bezieht sich offenbar auf seine erste Niederlassung in Antwerpen. Charakteristisch für diese Epoche ist bei einem sehr soliden Impasto die Breite und Weiche, zugleich aber das ausserordentlich Geistreiche seines Vortrages.

Die beiden Bilder, das Liechtenstein'sche und jenes meiner Sammlung, scheinen mir am meisten der gegebenen Charakteristik dieser Periode nahe zu kommen.

Es dürfte angezeigt sein, an diese Kunstepoche des Meisters einige Betrachtungen über zwei andere, seiner damaligen Art und Malweise sehr nahe verwandte Künstler anzuschliessen.

Als ich in Antwerpen vor dem nach Grösse und Malweise bedeutendsten Werke Pieter de Ring's stand, welches Stillleben (1,72 Meter breit und 1,18 Meter hoch auf Leinwand) die vollständige Bezeichnung Pieter de Ring fecit

---

dürfte, dass diese Uebung schon im Atelier des Künstlers herrschte, aus welchem beide Bilder hervorgegangen sind.

1651 trägt, hat mich die nahe Verwandtschaft überrascht, welche dieses Bild zu den Werken Jan Davidszes aus der eben behandelten Kunstepoche sowohl in Anordnung, einzelnen Motiven, Farbe und Behandlung aufweist.

Ich erinnere an die Behandlung des dunkelgrünen Teppichs, der Trauben und Weinblätter, die lichtgelbe Citrone (bei Jan Davidsz wird dieselbe später und conform mit seiner tieferen Farbenstimmung orangegelb, feinschalig und in die Spitze zugeschnitten), die längliche, zu einem Viertheil aufgeschnittene Melone, die über die Tischplatte herabhängenden Blätter und die Zweige der sich über das Obst ausbreitenden Weinreben, den Glaskelch u. s. w.

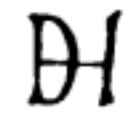
Unterscheidend sind nur die schwereren Schatten, die bei der Grösse des Bildes auch wohl sonst noch motivirte breitere Ausführung, das weniger Geschmackvolle und Ueberladene im Arrangement und im Allgemeinen die geringere Meisterschaft in Farbe, Helldunkel und Vortrag.

Wenige Tage darnach sah ich das dem Jan Davidsz zugeschriebene, nach dem Katalog jedoch nicht bezeichnete grössere Stillleben Nr. 193 im Louvre und war abermals überrascht von der nahen Verwandtschaft dieses Bildes einerseits mit dem Antwerpener Pieter de Ring, dem es auch in der Grösse (1,49 zu 2,03 Meter) nahe steht, andererseits mit den letzterwähnten Gemälden Jan Davidszes aus den vierziger Jahren in Wien und Prag.

Ich lasse die Beschreibung des Gegenstandes nach dem Katalog des Louvre folgen: Auf einem mit einem grünen Teppich bedeckten Tische sieht man ein Durcheinander von Schalen, reichen Henkelkrügen, Schüsseln mit Obst, ein Tischtuch und eine Uhr. Links eine gegen den Tisch gelehnte Guitarre; rechts im Vordergrunde zwei in einer grossen Metallvase stehende Flaschen.

Das Bild machte auf mich den Eindruck, dass es in demselben Atelier wie der Antwerpener Pieter de Ring gearbeitet worden sein muss, mit dem es ausser der Verwandtschaft in der Anordnung, in Ton, Farbe und Behandlung überdies auch noch dieselben Motive, wie die gleich gestellte, braunrothe Guitarre, ein ähnliches Gefäss mit Flaschen, denselben grünen Teppich, die lichtgelbe Citrone u. s. w. gemein hat.

Bei näherer Betrachtung weist das Pariser Bild doch einen Unterschied in der stellenweise schärferen Zeichnung und feineren Ausführung, wie sie bei Jan Davidsz erst in seiner Antwerpener Periode charakteristisch wird, auf. Trotzdem könnte ich das Gemälde nicht Jan Davidsz zutheilen. Vor allem fehlt das demselben auch in der späteren Zeit noch eigenthümliche Helldunkel, die geschmackvolle Anordnung und die feine Farbenharmonie. Auch spricht die Grösse des Bildes im Verhältniss zu dem Gegenstande, sowie die Ueberladung dieses Frühstücktisches nicht für den feinen Geschmack Jan Davidszes. Ich suchte auf dem Bilde herum und fand schliesslich doch die Bezeichnung.

Auf der Handhabe eines Messers stehen ganz klein die verschränkten Buchstaben  .

Ich erinnerte mich nun des Braunschweiger kleineren Bildes Nr. 875, Früchte mit Austern mit einem Weinglase auf einem Tische, welches die echte



Bezeichnung wie nebenstehend trägt und im ganzen Charakter nach meiner vor diesem Bilde gemachten Notiz, sowie nach meiner Erinnerung demselben Meister zugewiesen werden müsste.

Abgesehen davon hat das Monogramm des Pariser Bildes denselben Charakter, dieselben verschränkten zwei Buchstaben D H, und es muss dennoch dieses Monogramm David de Heem und nicht Jan D. de Heem gelesen werden.

Dem Pariser und Braunschweiger Bilde sehr nahe steht auch das Stillleben Nr. 318 in Cassel: Ein Frühstück, Trauben, Hummer und einige Weingefässe auf einem mit einem grünen Teppich bedeckten Tische, ein Bild, in welchem ich auf den ersten Blick die Hand des Braunschweiger David de Heem zu erkennen glaubte, und welches demselben Meister auch heute noch von H. Dr. Eisenmann, soweit ich aus dritter Hand erfahre, zugeschrieben wird.

Aus allem bereits Vorgebrachten geht wohl zur Genüge hervor, dass die drei genannten Gemälde, das Pariser, das Braunschweiger und Casseler, nur David de Heem, dem Bruder Jan Davidszes, gegeben werden müssen.

Nach diesen drei Bildern glaube ich den Unterschied zwischen den Bildern beider Brüder darin zu finden, dass, obgleich David Davidsz seinem Bruder in seiner mittleren Periode im Allgemeinen nahe kommt, er sich doch durch ein weniger glückliches Arrangement, namentlich Häufung der Gegenstände, einen weniger geistreichen, etwas loseren Vortrag, Mangel des feinen Helldunkels und durch eine überhaupt geringere Meisterschaft in Allem unterscheidet, welche Eigenschaften ihn Pieter de Ring ganz nahe stellen.

Dr. G. F. Waagen führt in seinem Werke über die Gemäldesammlung der kaiserl. Ermitage zu St. Petersburg (1870) drei Gemälde Jan Davidzes an, alle drei bezeichnet, darunter angeblich auch Nr. 1353 mit der Jahreszahl 1655 und Nr. 1354 mit der Jahreszahl 1660 datirt. Ueber dieses letztere, ein Frühstück, dabei Trauben, Aprikosen und Feigen, etwa 12″ hoch und 10″ breit, auf Leinwand, fügt Waagen hinzu, dass es »von ausserordentlicher Wärme der Farbe und höchst meisterlicher Ausführung sei«.

Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Conservators A. Somoff jedoch ist keines dieser drei Bilder trotz der Behauptung Waagen's datirt, und



das Nr. 1354 trägt nur die hier beigefügte Bezeichnung (H und D zusammengezogen), welche vollständig in dem Charakter der oben facsimilirten Bezeichnung des Braunschweiger Bildes Nr. 875 und des Pariser Monogramms gehalten ist. Die Signatur dieses Petersburger Bildes hat für uns auch das weitere Interesse, dass sie die Richtigkeit der Lesung des Monogramms auf Nr. 193 im Louvre bestätigt, denn auch hier muss das D zweimal, bei David und de, gelesen werden und ist übrigens der ganze Name zum Zeichen seiner Vollständigkeit zwischen zwei wagrechte Striche gesetzt [9]).

[9]) Es wurde (Repert. VI, S. 197) behauptet, dass die Bezeichnung auf dem Braunschweiger Bilde Jan Davidsze d. H. gelesen werden müsse, weil oberhalb

Es ist desshalb kaum zu zweifeln, dass auch dieses Bild David Davidsze zum Urheber hat.

Aus dieser Charakteristik der genannten Gemälde und Meister muss ferner, wie mir däucht, auf eine nahe Beziehung der beiden Brüder Jan Davidsz und David Davidsz einerseits und namentlich des Letzteren und Pieter de Ring andererseits in den dreissiger und vierziger Jahren mit zwingender Wahrscheinlichkeit geschlossen werden.

Bei den beiden Brüdern liegt diese Vermuthung allerdings sehr nahe; ein Räthsel blieb sie mir in Bezug auf diesen und Pieter de Ring, bis ich im Berliner Katalog vom Jahre 1883 die auf Grund einer Mittheilung des Abraham Bredius gegebene Notiz fand, dass Pieter de Ring, von dem man Gemälde von 1650, 1651, zwei von 1659 und eins von 1660 kennt, am 18. März 1648 als Meister in die Lucasgilde in Leyden, welche in diesem Jahre gegründet wurde, aufgenommen worden ist.

Es ist nun leicht zu vermuthen, dass Ring schon einige Jahre vorher in Leyden thätig war und daselbst mit den beiden Brüdern de Heem, namentlich mit David, in ein näheres Verhältniss und wahrscheinlich das eines Schülers getreten war. Spätestens im Spätsommer des Jahres 1636 verliess aber Jan Davidsz Leyden. Es bleibt nun unaufgeklärt, ob David seinen Bruder nach Antwerpen begleitete oder in Leyden verblieb. Für letzteren wahrscheinlicheren Fall war er jedoch im Jahre 1648 nicht mehr daselbst thätig, weil nach den Gildebüchern von Leyden seit 1648 kein Künstler Namens de Heem daselbst mehr arbeitete [10]).

Die um das Jahr 1650 beginnende Kunstepoche Jan Davidszes ist so allgemein bekannt, hat eine so grosse Zahl und dazu der bedeutendsten Werke dieses Meisters in den meisten Galerien aufzuweisen, dass ich mich bei der Charakteristik verhältnissmässig kurz fassen kann.

In gegenständlicher Hinsicht bleibt das sogenannte Frühstück: Obst, Gefässe, ein gekochter Seekrebs oder Austern, auch in dieser Periode ein beliebter Vorwurf.

---

des ersten D sich ein Punkt befände. Ich habe das Bild gesehen, ehe ich von dieser Streitfrage wusste, und habe den Punkt nicht bemerkt. Von Hr. J. E. Wessely, welcher die Braunschweiger Bezeichnung copirte, erfahre ich nun, dass wohl über dem ersten D ein Punkt zu bemerken ist, dass man jedoch bei der mikroskopischen Untersuchung, welche auch bei der Feststellung der Bezeichnungen für den Katalog angewendet wurde, ersieht, dass der fragliche Punkt nicht zur ursprünglichen Bezeichnung gehört, weil er mit einer andern (blassen) Farbe hergestellt ist. Durch die Pariser und Petersburger Bezeichnungen wird nun diese Beobachtung bestätigt. Wahrscheinlich hat Jemand, dem die Bezeichnung befremdlich schien, das J in die Bezeichnung hineincorrigiren zu müssen geglaubt. Ausserdem müsste das Braunschweiger Bild seinem ausgesprochenen Charakter gemäss in die Zeit bis etwa 1650, in eine Periode gesetzt werden, in welcher Jan Davidsze niemals mit dem zweiten D — wie weiter in diesem Aufsatze gezeigt werden wird — seinen Vaternamen gezeichnet hat.

[10]) Diese Nachricht verdanke ich einer gütigen brieflichen Mittheilung des Herrn Abr. Bredius.

Mit der Blumenmalerei, mit welcher sich Jan Davidsz nun verhältnissmässig viel häufiger beschäftigt und sich zu einem ausgezeichneten Blumenmaler ausbildet, erscheinen wieder die seit einiger Zeit, wie es scheint, vergessenen, bei den ältesten niederländischen Stilllebenmalern, wie auch bei B. van der Ast beliebten Insecten, namentlich Schmetterlinge und Larven auf seinen Tafeln, welche das Obst und die Blumen beleben. Um dieselbe Zeit entstanden auch die grossen Blumen- und Obstkränze (die vorzüglichsten in Dresden, Wien und Berlin), entweder als Umrahmung eines Reliefs, eines Madonnenbildes oder eines Kelchs, bei welchen in Farbe, Zeichnung und Anordnung der Einfluss des Antwerpener Jesuiten Seghers bereits ganz klar ausgesprochen vorliegt.

Diese Beobachtung drängte sich mir namentlich bei den Berliner Gemälden Nr. 906, 906a und 906b auf.

In der Folge erscheinen wieder die Blumen oder Obstgehänge im kleineren Umfange, meist auf blauen Bändern, welche Gegenstände nebst den kleinen Frühstücken sich ganz auf seinen Sohn Cornelis vererben.

Im Ton und Farbe gehen bei unserem Meister in dieser Epoche seiner Kunstthätigkeit so grosse Veränderungen vor sich, als wie in der Behandlung, dass man ohne tieferes Eingehen in seine Art zu verschiedenen Zeiten und Orten und ohne Kenntniss der Uebergänge seiner Kunstweisen in manchem Bilde seine Hand nicht erkennen würde und auch thatsächlich nicht erkannt hat.

Aus diesem Grunde und irregeführt durch den mit der Zeit bei Davidsz sich ändernden Charakter der Bezeichnungen hat man zu dem Auskunftsmittel gegriffen, einen besonderen gleichzeitigen Stilllebenmaler Jan de Heem zu proponiren. Diese Annahme wird jedoch durch die archivalischen Forschungen, durch das Studium der Gemälde und, wie wir später sehen werden, auch durch die Bezeichnungen selbst widerlegt.

Obgleich Jan Davidsz schon seit 1636 oder 1635 in Antwerpen ansässig war, scheint bei ihm der vlämische Einfluss erst gegen das Jahr 1650 zum vollen Durchbruch gekommen zu sein. Es ist wohl möglich, dass manche seiner in tiefen und satten Farben, bei sehr feiner Durchführung gemalten Stillleben, welche man darnach in die spätere Zeit als unter vlämischem Einflusse entstanden zu setzen geneigt wäre, in frühere Jahre fallen; mir ist es jedoch nicht gelungen, ein früher datirtes Bild dieser Art nachzuweisen; sicher ist nur, dass der Meister noch im Jahre 1648, wie das Liechtenstein'sche Bild beweist, ganz in der alten lichteren und breiten Malweise arbeitete und dass die grossen um 1650 entstandenen Obst- und Blumenkränze noch vielfach an seine ältere Malweise erinnern.

Die Blumen und ihr Farbenreiz, dem die lebensfrohen Vlamen den Charakter ihrer Kunst im Gegensatze zu dem holländischen ernsteren Sinn verdanken, nimmt ihn ganz gefangen. Seine Farbe erlangt eine grosse Tiefe, Saft und Harmonie, die früher vorherrschend grauen Hintergründe werden braun, ja ganz dunkel, die Farbe bleibt aber doch immer durchsichtig.

Das durch diesen Farben- und Tonwechsel eher begünstigte Helldunkel verräth dabei noch immer den Holländer. Die Farbenfreudigkeit macht sich

auch in der Wahl der Farben bemerkbar. Der früher dunkelgrüne Teppich wird blau, carmoisinroth oder violett, gelegentlich auch durch Goldfransen gehoben. Die Blumengewinde erscheinen mit blauen oder rothen Seidenbändern gehalten, die früher lichtgelbe Citrone wird orangegelb, ja selbst die schlichte Holz- oder Steinplatte, auf der früher das frugale Frühstück stand, wird zur vornehm gefärbten Marmorplatte. Wenn sowohl im Gegenständlichen, und ganz besonders in Farbe und Ton nach dem Jahr 1650 bei unserem Meister ein Umschwung vor sich geht, so tritt ein solcher nicht minder im Vortrage ein.

Der Vortrag, der bis gegen das Ende der vierziger Jahr pastos, breit und geistreich war, wird seit diesem Zeitpunkte immer feiner und enger.

Die bisher weiche Zeichnung macht einer Schärfe Platz, welche zwar nicht in Härte ausartet, aber seit dieser Zeit das charakteristische Merkmal seines Pinsels und Folge der höchst meisterhaften Unsäglichkeit der Ausführung wird. Diese meisterhafte Spielerei wird zur Eigenthümlichkeit seines Alters.

Ja es kommt mir vor, dass schliesslich zuweilen selbst das Malerische in Farbe und Arrangement vor diesem Streben nach vollkommener Naturwahrheit in etwas zurücktritt.

Vor keinem Bilde — trotz aller sonstigen bewunderungswürdigen Meisterschaft — ist mir dieser Gedanke lebhafter aufgestiegen, als vor dem Dresdner Nr. 1251 (Allerlei Früchte, ein todter Stieglitz und ein Vogelnest mit Eierchen). Jan Davidsz ist Virtuos geworden![11]) Houbraken, der hervorhebt, dass unser Meister bis in sein hohes Alter hinein gemalt hat, setzt hinzu, was allerdings im Sinne seines Geschmackes verstanden werden will, »dass noch sein letztes »Werk sein bestes und bedeutendstes gewesen ist«.

Ich bin überzeugt, dass diese erst in dieser letzten Epoche hervor-

[11]) Die Entstehungszeit dieses Bildes kann füglich in die zweite Utrechter Periode von 1669 bis 1672 gesetzt werden, was aus nachstehender Erwägung hervorgeht. Houbraken sagt (S. 331), dass der Frankfurter Blumenmaler Abraham Mignon mit seinem ersten Lehrer Marrel nach Holland ging und bei dem berühmten Jan de Heem in Utrecht eintrat, was nach demselben Gewährsmann nach dem 24. Lebensjahre Mignon's, sonach, da Mignon am 21. Juni 1640 geboren ist, nach dem Jahr 1664 der Fall sein musste. Weil jedoch Mignon am 8. August 1665 in Frankfurt heiratete (siehe den Schweriner Katalog von Dr. Schlie) und im Jahre 1669 in der St. Lucasgilde zu Utrecht eingeschrieben erscheint (Katalog des königl. Museums in Haag von Victor de Stuers 1874), muss sein Eintritt bei Jan Davidsz in Utrecht in den zwei letzten Jahren des siebenten Decenniums stattgefunden haben. Nun zeigt das vorzügliche Gemälde Mignon's Nr. 1611 in Dresden in jeder Richtung eine so nahe Verwandtschaft mit dem Jan de Heem Nr. 1251 in Composition, den Motiven, im Ton und der unsäglichen Ausführung, dass beide Bilder wohl auch der Entstehungszeit nach einander sehr nahe stehen. Zudem ist auch die Höhe und Breite derselben so ziemlich dieselbe, dass sie wie Gegenstücke erscheinen. Wir können desshalb die Entstehung des Dresdner de Heem mit grosser Wahrscheinlichkeit in die genannten Jahre und nach Utrecht setzen. Auch weiset es wohl in der lichteren Farbenstimmung und dem lichtbraunen Gesammttone auf das Wiedererwachen älterer holländischer Reminiscenzen.

gekommene Eigenschaft es war, welche ihn dem sich ändernden Geschmacke jener Zeit gemäss zum berühmtesten Stilllebenmaler machte, und Houbraken die Bemerkung in die Feder legte, dass insbesondere Jan de Heem gerühmt wird, »weil er so natürlich darzustellen verstand« — eine Charakteristik, welche auf die holländische Ton- und Helldunkelmalerei gewiss nicht passt.

Manche schon spätere Gemälde, z. B. beim H. Six in Amsterdam, La fécondité (Nr. 284) in Brüssel, zeigen wohl auch noch die ihrer Grösse entsprechende breitere Ausführung, doch aber auch Partien mit der ausgebildeten Schärfe und Feinheit im Vortrage.

In den letzten beiden Decennien der Kunstthätigkeit Jan Davidszes scheinen alle de Heems vorwiegend den kleinen, zierlichen Cabinetsbildchen ihren Fleiss gewidmet zu haben. Namentlich ist dies bei Cornelis der Fall, bei dem die minutiöse Ausführung und das Streben nach Naturtreue zur Hauptsache wird, wobei die malerische Anordnung, die Klarheit und Wärme der Farbe abnimmt. Die Söhne sind überhaupt nur Nachahmer oder selbst nur Copisten der Kunstweise der späteren Jahre ihres Vaters, und kommen ihm in ihrer besten Zeit nur ziemlich nahe.

Wir sehen in Jan Davidsz de Heem den grössten Blumen- und Stilllebenmaler der niederländischen Schule. Als Holländer unterlag er im Laufe seiner langen, mehr als 50jährigen Thätigkeit im Gegensatze zu seinen grossen Landsleuten Hals und Rembrandt allen Einflüssen des Geschmackes nach Zeit und Ort, wo er lebte. Er verstand es aber sowohl in seiner früheren holländischen als der späteren vlämischen Weise sich immer an der Spitze der Meister seines Faches zu halten, so dass auch noch seine Söhne an dem Ruhme seines Namens zehrten. Er verstand es, dem Zeitgeschmacke einen grossen Theil seiner früheren Eigenthümlichkeit zu opfern und wirft seine Kunst manche Erfahrungsregel der Kunstfreunde über den Haufen. So gibt er ein seltenes Beispiel des Gegensatzes zu der allgemeinen Regel, dergemäss die Maler von einer feinen Detailausführung zur breiteren, markigen Vortragsweise fortzuschreiten pflegen. Bei ihm gilt eben ganz das Gegentheil. Trotzdem blieb er Meister und wusste die angewandte Mühe geschickt zu verbergen, wesshalb er auch niemals kleinlich erscheint.

In allen Werken seiner reifen Zeit charakterisirt ihn die geschmackvollste Anordnung, ein wunderbarer Farbensinn, Wärme und Klarheit der Farbe und die grösste Meisterschaft im Vortrage der einen oder der anderen Art.

Der Geschmeidigkeit seines Kunstcharakters verdankte er — abermals im Gegensatze zu den stolzen Künstlernaturen seiner Landsleute Hals und Rembrandt — ein glückliches Alter.

Wollen wir nun die echten Bezeichnungen auf den Werken der de Heem einer Prüfung unterziehen und untersuchen, in wie weit sie unsere bisherigen Resultate unterstützen.

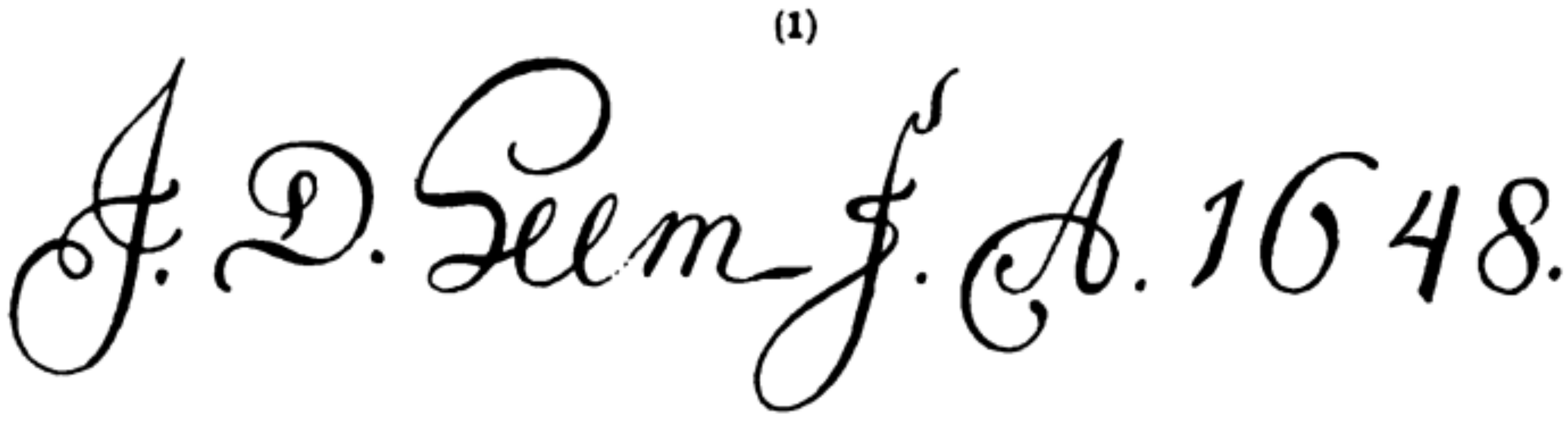
Die Gemälde Jan Davidszes sind zwar in der Regel bezeichnet, seltener jedoch und seit den sechziger Jahren nur ausnahmsweise datirt.

Die älteste Bezeichnung aus dem Jahre 1628 trägt das Frühstück ganz in der Art Willem Claes Heda's in der Galerie zu Gotha: Johannes de Heem fexit 1628 (das Fascimile dieser Bezeichnung wurde bereits oben mitgetheilt). Diese Bezeichnung ist in Art und Charakter der Unterschrift ähnlich, welche unser Meister am 4. Mai 1629 unter die von Bredius im »Oud-Holland« mitgetheilte Beurkundung gesetzt hat: »Johannes Hem«.

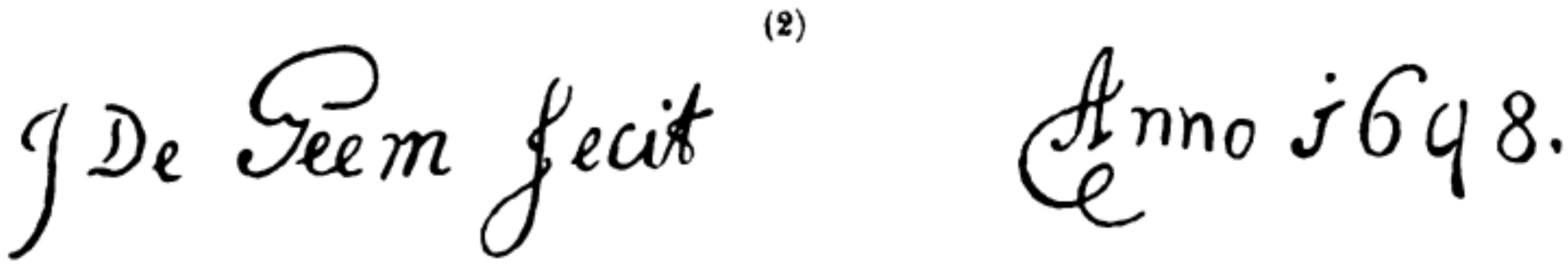
In dasselbe Jahr 1629 würde die kleine Vanitas der ehemals Gsell'schen Sammlung in Wien fallen (Bode, Studien, S. 229). Nach dem Verkaufskataloge der Gsell'schen Sammlung (der jetzige Aufbewahrungsort des Bildes ist unbekannt) vom Jahre 1872 war das Bild: »Jan David de Heem fecit, anno 1629« bezeichnet und wird daselbst als eines Gerard-Dou »vollkommen würdig« hingestellt. Bilder Jan Davidszes aus dieser Zeit haben mit Gerard Dou meines Erachtens wenig Verwandtschaft. Sowohl aus diesem Grunde als auch wegen der Bezeichnung habe ich Zweifel über die Authenticität derselben; es wäre zumindest meines Wissens das einzige Bild aus so früher Zeit des Meisters, welches mit dem übrigens nicht richtig (anstatt Davidsz) geschriebenen Vaternamen in der Bezeichnung vorkommt.

In der Antwerpener Periode ändert sich der Charakter der Bezeichnungen sowohl in der Schrift als auch darin, dass der Taufname nicht mehr ausgeschrieben vorkommt. Hievon sind mir die ältesten datirten erst aus dem

(1)



(2)



Jahre 1648 bekannt [12]); so die Bezeichnung des Liechtenstein'schen Bildes Nr. 778 (1) und jene des Nr. 882 im Belvedere zu Wien. (2).

Dieser Charakter der Bezeichnungen, welchen sämmtliche Bilder der mittleren Zeit tragen, herrscht bis hoch in die fünfziger Jahre fast ausnahmslos vor [13]). Einen Beleg hiezu liefert das Gemälde 624 in München, auf welchem eine ähnliche Bezeichnung zweimal vorkommt. Das Bild ist zwar nicht datirt,

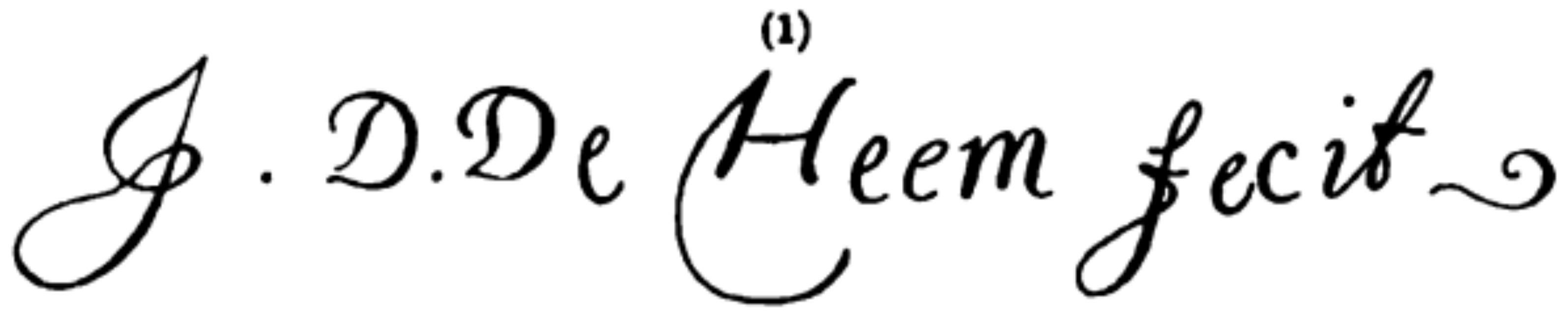
[12]) Die Bezeichnung auf dem Amsterdamer Bilde Nr. 138, angeblich aus dem Jahre 1640, ist augenscheinlich gefälscht, ebenso wie jene auf einem Bilde bei H. Wesendonck in Berlin aus dem Jahre 1641.

[13]) Die Bezeichnung des grossen Stilllebens Nr. 963 in der Berliner Galerie aus dem Jahre 1650 »Joannes de Heem f.«, in ganz ausgebildeten römischen Lapidarbuchstaben gehalten, ist offenbar der architektonischen Steineinfassung des Bildes angepasst, worin der Grund der Abweichung in der Schriftart zu suchen ist.

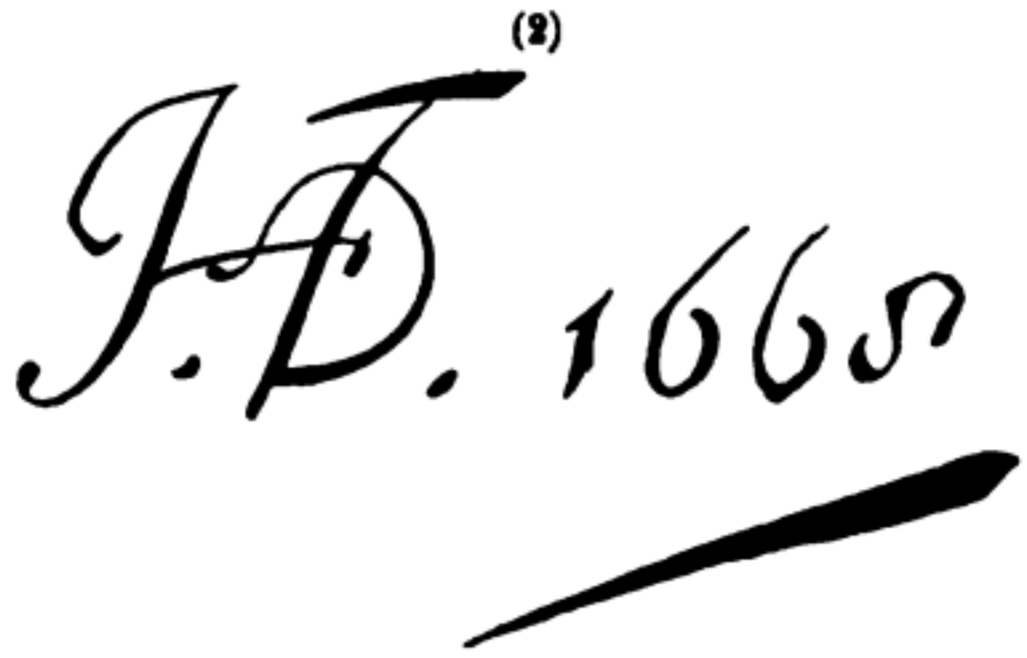
jedoch auch mit dem Namen des mitbetheiligten Künstlers Nic. van Verendael bezeichnet. Dieser wurde in Antwerpen am 19. Februar 1640 getauft und 17 Jahre alt im Gildenjahr 1656—57 als Meister in die Lucasgilde aufgenommen (J. v. d. Branden, Geschiedenis, S. 1141). Es kann desshalb nicht angenommen werden, dass er vor 1656 als gleichberechtigter Künstler mit Jan Davidsz das Bild gezeichnet hätte. Das Münchener Bild muss demnach aus der Zeit nach 1656 datiren.

Gegen 1660 ändert sich der Charakter der Bezeichnungen; die früher kräftigen Buchstabenzüge werden dünner, die Buchstaben verhältnissmässig

(1)



(2)



breiter, namentlich bekommt aber das H einen anderen Charakter; dies ist besonders in der Bezeichnung des Dresdener Bildes Nr. 1251 (1) ausgeprägt, welches Bild wir annähernd in das Jahr 1669 verwiesen haben. Auch das Monogramm des Bildes Nr. 284 in Brüssel (2) aus dem Jahre 1668 zeigt denselben Charakter.

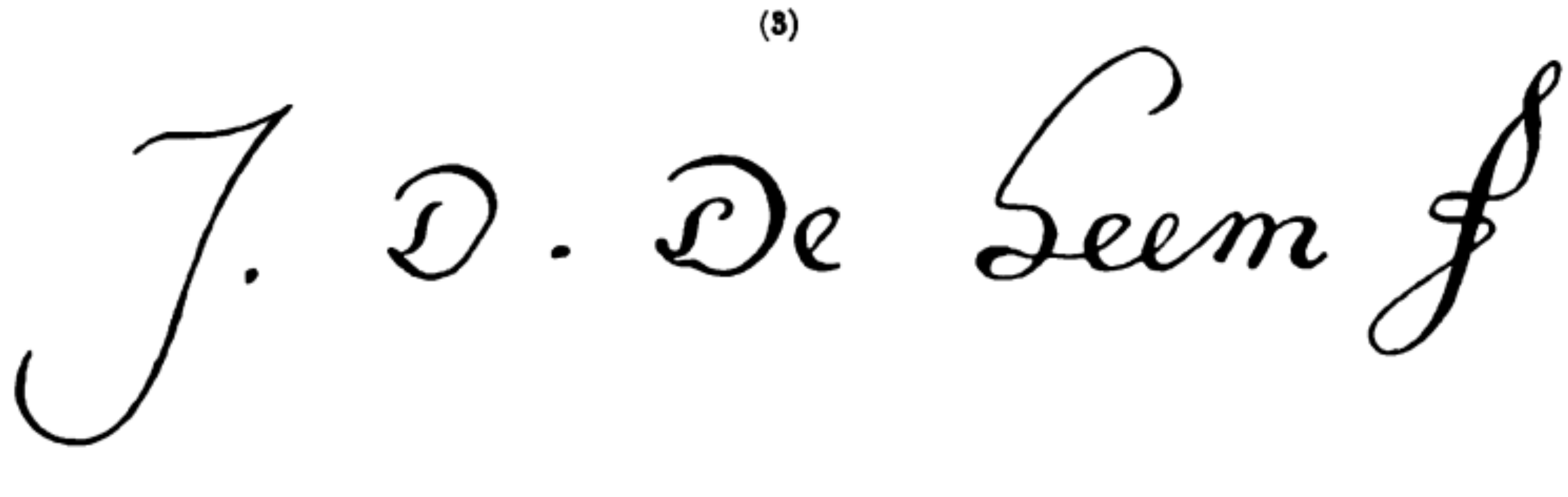
Lassen wir nun alle Bilder der grösseren Galerien Deutschlands, Oesterreichs, der Niederlande und Paris Revue passiren, so finden wir, dass beinahe die gleiche Zahl der Bezeichnungen in der der mittleren und der späteren Zeit dem Meister eigenen Art vorkommt, welcher Umstand (allerdings nur annähernd) auch mit der Dauer dieser beiden Künstlerperioden übereinstimmt.

In der Folge tritt mit dem geänderten Charakter der Schrift Jan Davidszes auch eine andere bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit der Bezeichnungen auf, es ist dies ein zweites D zur Bezeichnung des Vaternamens Davidszon oder Davidsz.

An dem Bilde Nr. 286 in Brüssel ist dem Meister zum Ueberflusse bei dem ersten D auch ein kleines a zum Belege, dass es Davidsz bedeuten soll, aus dem Pinsel herausgeschlüpft.

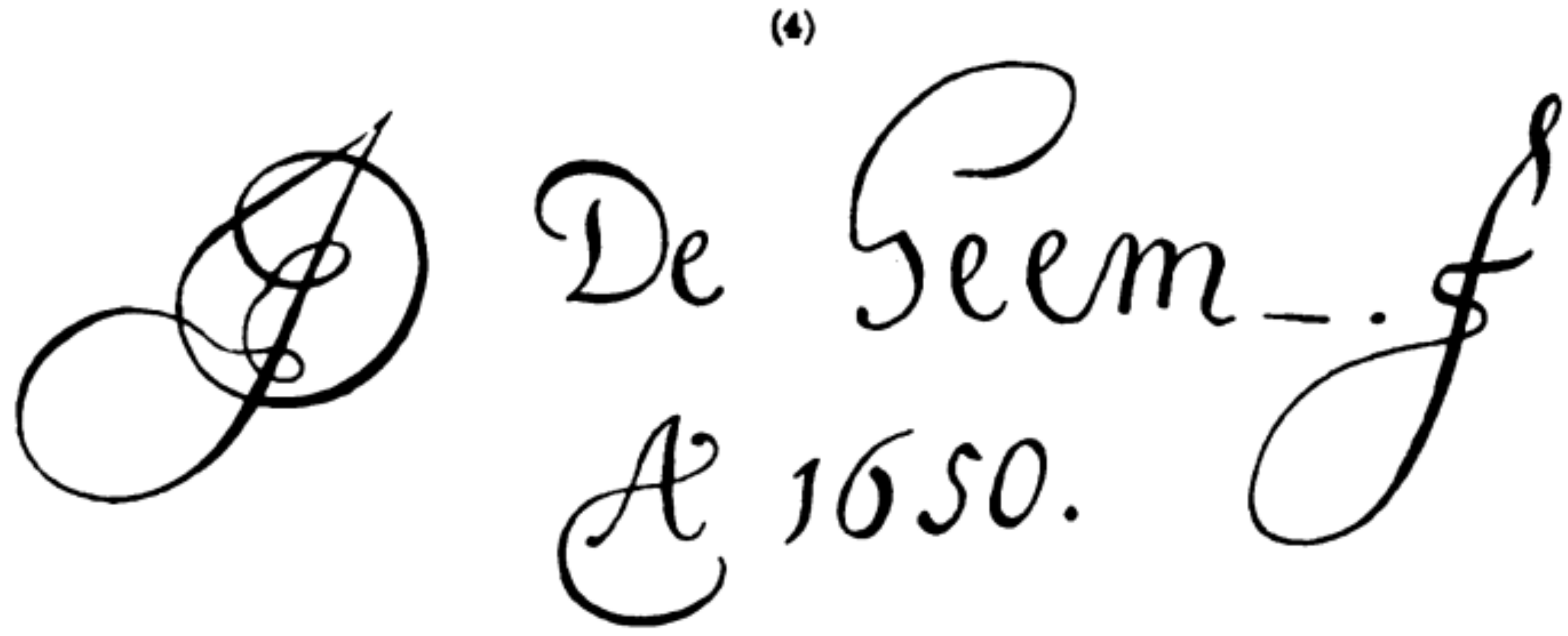
Diese Eigenthümlichkeit tritt jedoch erst bei Bildern ein, welche nach ihrem Charakter in der spätesten Periode des Meisters entstanden sind, etwa seit der Mitte der sechziger Jahre. Auch ist es mir nicht gelungen, eine echte Signatur de Heem's mit dem zweiten D aus einer

(3)



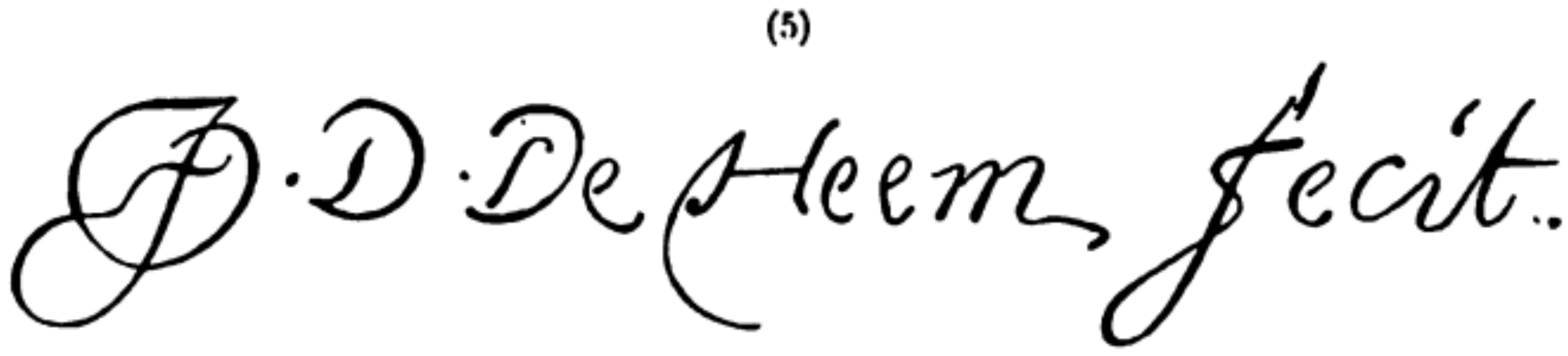
früheren Zeit nachweisen zu können. Nur ein einzigesmal taucht auch bei einer sonst der neueren Art entsprechenden Bezeichnung und zwar auf dem Bilde Nr. 38 in Haag (3) das in der früheren Zeit charakteristische H auf. Diese Bezeichnung bildet einen weiteren Beleg, dass der J. de Heem und J. D. de Heem zeichnende Meister eine und dieselbe Person sind. Man könnte mir die Bezeichnung auf dem Dresdener Bilde Nr. 1259 (4) einwenden;

(4)



doch bezeichnet der Schnörkel an dem J durchaus kein zweites D, weil ein ähnlicher Schnörkel bei unserem Meister auch sonst öfters vorkommt, so bei-

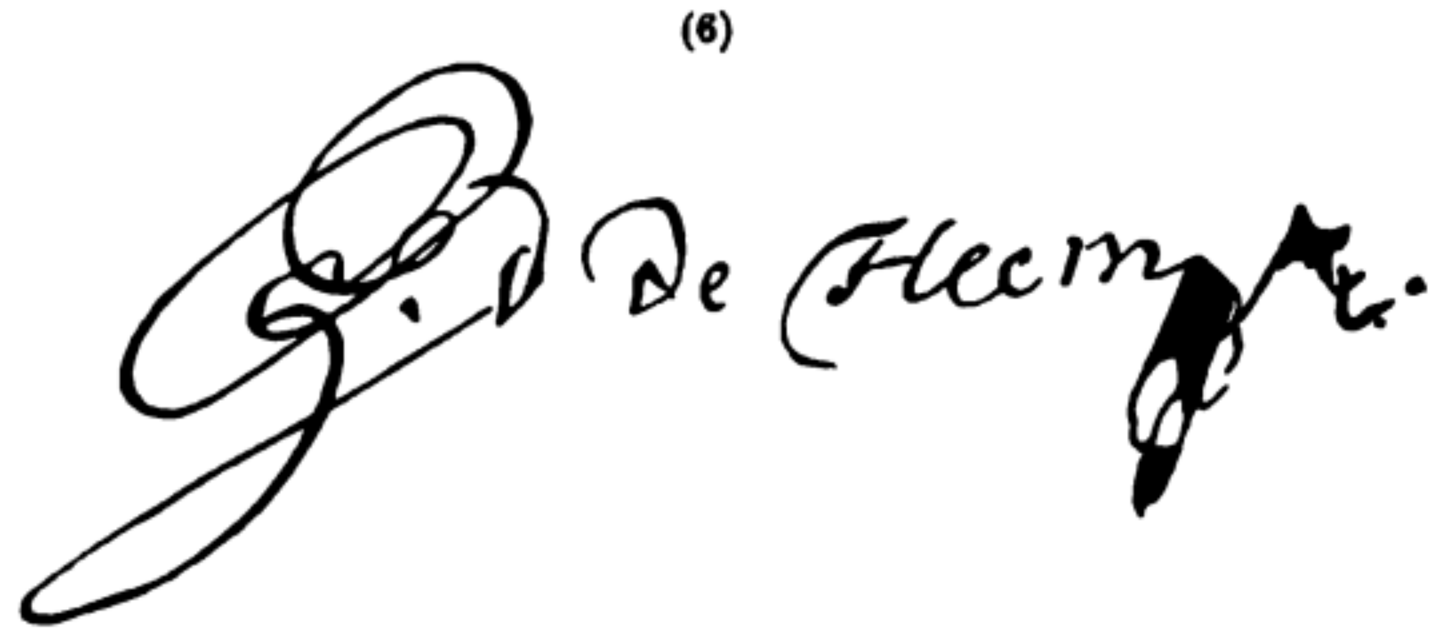
(5)



spielsweise auf dem Bilde Nr. 39 (5) in Haag, wo er sonst ein drittes D bedeuten müsste!

Aus dem Jahre 1658 kommt zwar auf einem Notariatsacte die Unterschrift unseres Meisters im Charakter seiner späteren Bezeichnungen und

(6)



meines Erachtens die früheste mit dem zweiten, den Vaternamen bezeichnenden D vor. Wir lassen diese Bezeichnung, welche Bredius neulich in Oud-Holland l. c. veröffentlicht hat, folgen (6).

Doch hat eine Bezeichnung auf einem Notariatsacte ganz besonders das Erforderniss der Bestimmtheit und lässt übrigens diese Unterschrift deutlich erkennen, dass im Jahre 1658 diese Art der Unterschrift oder Bezeichnung unserem Meister mindestens nicht geläufig war, weil das den Vaternamen bezeichnende D offenbar nachträglich erst eingestellt wurde.

Es bleibt desshalb sicher, dass Jan Davidsze erst in seiner späteren Zeit und allem Anscheine nach erst seit etwa der Mitte der sechziger Jahre seiner

Bezeichnung auf den Gemälden den Anfangsbuchstaben seines Vaternamens und zwar seit dieser Zeit ausnahmslos beigesetzt hat.

Dieser Umstand muss einen Grund und am wahrscheinlichsten den gehabt haben, dass der Meister von einem gleichnamigen und gleichzeitigen Maler unterschieden werden wollte.

Ich glaube nachgewiesen zu haben, dass der zweite Sohn Jan Davidszes, welcher nach Houbraken mit ihm im Jahre 1672 aus Utrecht nach Antwerpen zog, und auch Maler war, nur Jan aus der zweiten Ehe sein konnte. Dieser Jan wurde am 2. Juli 1650 in Antwerpen getauft und hat sonach im Jahre 1667 sein siebzehntes Lebensjahr erreicht, ein Alter, in welchem ein anderer Antwerpener Malerssohn, Nicolaus Verendael, bereits als Meister in der Lucasgilde eingeschrieben wird.

Wenn es nun feststeht, dass Meistersöhne nur in den seltensten Fällen in den Liggeren als Schüler eingetragen erscheinen (van Lerius, S. 233), so ist es sehr wahrscheinlich, dass auch Jan Jansze, wenn nicht früher, so doch gewiss in seinem 16. oder 17. Jahre zu malen und seine Bilder zu bezeichnen anfing.

Es ist hiedurch nahegelegt, dass Jan Davidsz erst um jene Zeit sich des Vaternamens bei seinen Bezeichnungen auf den Gemälden bediente, als sein gleichnamiger Sohn als Maler auftrat, wodurch das bisherige Räthsel auf die natürlichste Weise gelöst erscheint.

Diese Untersuchung lässt wieder den Rückschluss ziehen, dass es nur der Bruder mit Namen Jan sein konnte, welcher nach Houbraken mit Cornelis die Kunstweise des Vaters fortsetzte.

Aus dem Obigen ergibt sich auch die weitere Schlussfolgerung, dass sämmtliche mit J. D. De Heem bezeichnete Bilder etwa den letzten zwanzig Jahren der Lebenszeit Jan Davidszes zuzuweisen sind, womit auch ihr Charakter vollständig übereinstimmt.

Die drei mir bekannten echten Bezeichnungen David Davidszes de Heem in Paris, Petersburg und Braunschweig wurden bereits oben mitgetheilt. Sie zeigen einen anderen Charakter und eine andere Schreibart, als die des Jan Davidsze, welche sie von den Bezeichnungen aller andern de Heems leicht unterscheiden lässt. Charakteristisch scheint auch die Verschlingung des D und H den anderen Familiengenossen gegenüber zu sein.

Die Bezeichnungen des Cornelis de Heem, welche untereinander in allen Epochen ähnlich bleiben, zeigen wieder einen ganz besonders ausgesprochenen Schriftcharakter. Zur Veranschaulichung wähle ich hier die Bezeichnung dieses Künstlers nach dem Bilde Nr. 40 in Haag (1). Nun kommen aber Bezeichnungen auf Gemälden vor, welche offenbar der Schule Jan Davidszes angehören, Jan Davidsz und David Davidsz de Heem gelesen werden müssen, und welche trotzdem nicht nur eine auffallende Aehnlichkeit im Charakter, sondern geradezu die Hand des Cornelis de Heem verrathen.

Zum Beleg diene die Bezeichnung des Bildes Nr. 334 in Darmstadt (2) und jene des Nr. 7 im Amalienstifte zu Dessau (3).

(1)



(2)



(3)

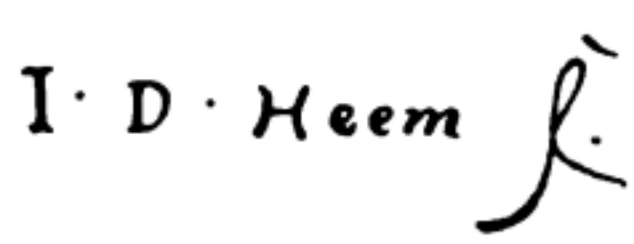


Diese Bilder aber, welche in den Katalogen Jan Davidsz zugeschrieben werden, sind kaum geeignet, auch den bescheidensten Kunstkenner zu täuschen. Abgesehen von dem Charakter im Allgemeinen, in welchem sie der späten Zeit der Schule Jan Davidszes entsprechen, sowie der Feinheit im Vortrage, zeigen sie eine Härte in der Zeichnung, eine Kälte und selbst Buntheit in der Farbe, zugleich aber eine solche Aengstlichkeit im Vortrage, dass man sie überhaupt nur einem Anfänger in der Kunst zuweisen muss. Ich halte sie für Copien des Cornelis de Heem aus seiner ersten Zeit nach Gemälden der Meister, deren Signatur sie zeigen.

Nur Jan de Heem, dem Sohne Jan Davidszes, wurden bisher nirgends Werke zugeschrieben, weil ja seine Persönlichkeit schon zur Zeit Houbrakens halb vergessen war.

Nach seinen Lebensumständen wäre zu schliessen, dass er in der Art seines Bruders Cornelis gemalt hat und zu vermuthen, dass seine überhaupt nicht sehr zahlreichen Werke in den Galerien unter Cornelis', allenfalls auch selbst Jan Davidszes Namen vorkommen dürften.

In der Schweriner Galerie wird ein »Nachtisch« Nr. 461 unter dem Namen Jan Davidszes geführt, welcher die nebenstehende Bezeichnung (15) trägt. Im Cataloge heisst es ganz richtig, dass die Bezeichnung desshalb, weil



sie einen abweichenden Charakter zeigt, noch nicht für unecht gehalten werden muss. Auch ich halte die Bezeichnung für echt, aber nicht von Jan Davidsz. Man vergleiche nur den freien, geistreichen Zug der Schrift dieses Letzteren, und man wird mir vielleicht zugeben, dass Jan Davidsz selbst mit bestem Willen es kaum zu Stande gebracht hätte, diese nüchternen, abgemessenen, noch an die Schulbank erinnernden Schriftzüge hinzusetzen. Die Berufung des Katalogs auf Aehnlichkeiten einzelner Buchstaben scheint mir schon aus dem Grunde nicht zutreffend, weil bei einer Handschrift der Charakter das Entscheidende ist. Zudem ist die Bezeichnung auf dem dort bezogenen Nr. 192 im Louvre wenigstens nach meinem vor diesem Bilde gemachten Brouillon ganz im Charakter der Bezeichnungen Jan Davidszes in seiner mittleren Zeit; das Nr. 876 in Braunschweig halte ich sammt der Bezeichnung für eine alte, im Vortrage jedoch ziemlich grobe Copie nach einem Jan Davidsz, an welcher man deutlich die Mühe sieht, welche sich der Copist gegeben hat, die geistreiche Factur dieses Meisters wiederzugeben. Das Schweriner Bild erinnert

nach der Farbe und der minutiösen Durchführung ebensowohl, als nach der Auffassung und den Motiven, z. B. der violettfarbigen, mit Goldfransen eingefassten Decke, dem Marmortisch, der Häufung der Gegenstände an die letzte Zeit Jan Davidszes, oder vielmehr an die Arbeiten des Cornelis. Das Bild könnte nur aus der letzten Zeit des Meisters herrühren. Wenn ich aber an seine späten Werke, z. B. das oben in Betracht gezogene Dresdener Stillleben mit dem Stieglitz, denke, so finde ich für derart Bilder wie das Schweriner bei Jan Davidsz keinen rechten Platz.

Der Annahme, dass das Bild aus der letzten Zeit des Meisters herrühren sollte, abgesehen von der Abweichung des Charakters und Art der Schrift, widerspricht auch der Umstand, dass die in dieser Zeit ausnahmslos vorkommende Mitbezeichnung des Vaternamens fehlt. Diese Bedenken beseitigt nur die Annahme, dass das Bild von seinem Sohne Jan herrührt, mit dessen Namen auch die Bezeichnung stimmt.

Dass ein selbst minder begabter Malerssohn bei solchen Vorbildern zeitweise ein Werk hervorzubringen vermag, welches ihnen näher steht, dürfte in diesem Falle kaum unbegreiflich sein.

Zudem sagt Houbraken, dem die neueste Kunstforschung in ähnlichen Bemerkungen öfters schon Recht gegeben hat, dass man von dem anderen Sohne (Jan) Bilder nur selten sieht, da der Vater die Gewohnheit hatte, die Bilder seiner Söhne mit eigener Hand zu übergehen und zu retouchiren. Houbraken wollte damit offenbar nur sagen, dass die Bilder Jan's unter dem Namen seines Vaters gehen.

Es wäre nun meines Erachtens ein hartnäckiger Skepticismus, wenn wir unter diesen Umständen ein Bild, welches dem Jan Davidsz und Cornelis so nahe steht, welches nach der echten Bezeichnung keinem von beiden, wohl aber nur dem Sohne Jan zugeschrieben werden kann, diesem zuzuweisen Anstand nehmen würden.

Nagler führt schliesslich in seinem Monogrammisten (III. Nr. 2226) ein



Monogramm an, welches auf Jan Davidsz gedeutet wird, welches aber meines Wissens auf keinem echten Bilde dieses Meisters vorkommt.

Man könnte sich versucht fühlen, selbes auch auf den jüngeren Jan de Heem zu deuten.

Freiherr von Minutoli in Friedersdorf besitzt ein kleines, gutes Bild mit ganz ähnlichem Monogramm [14]), verschiedene Früchte auf einer Tischplatte, zwar in der Art der Frühstückstücke Jan Davidszes zusammengestellt, breit und pastos, kräftig in den Farben und schwärzlich in den Schatten gemalt, welches aber keinem der von mir angeführten de Heem angehört, sonach auch dem jüngeren Jan nicht angehören wird.

---

[14]) Henry Thode, welcher in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 21, Heft 12, dieses Bildes »des Jan de Heem, von sehr feiner Qualität« gedenkt, hat auch das Facsimilie dieser Bezeichnung, jedoch nicht ganz richtig wiedergegeben. Sie entspricht vielmehr ganz dem bei Nagler (III, Nr. 2226) angeführten Monogramm.

Das Monogramm halte ich übrigens für gefälscht, schon aus dem Grunde, weil es in schwarzer, ganz intacter Farbe auf der Platte steht, welche rund herum bis auf den Grund abgeriebene Stellen zeigt. Wahrscheinlich wurde es an die Stelle einer anderen, echten Bezeichnung hingesetzt.

Diese Zusammenstellung der Bezeichnungen und die Nachweisung des individuell und je nach der Zeit verschiedenen Charakters derselben setzt uns, wie wir gesehen haben, ebenso in den Stand, die einzelnen Künstler der Familie de Heem auseinanderzuhalten, wie die Prüfung der Gemälde an sich. Der Umstand eben, dass diese beiden Arten der Prüfung der Gemälde unter sich und mit den aus den archivalischen Quellen gezogenen Folgerungen übereinstimmen, dürfte geeignet sein, einen Beleg für die Richtigkeit dieser Folgerungen abzugeben.

Nachtrag. In dem kürzlich erschienenen Katalog der Gemäldegalerie zu Dresden wird S. 404 behauptet, dass das R hinter der Bezeichnung mancher Bilder Jan D. de Heems »Ridder« bedeute; er hätte die Ritterwürde besessen, wobei auf Houbraken I (1753), S. 210 hingewiesen wird. Wenn dies H. Woermann nur aus dieser Quelle und den Bezeichnungen folgert, so scheint es mir zur Beglaubigung seiner Annahme nicht zu genügen. Houbraken behauptet nur, dass Jan D. de Heem einen Ritterorden trug, keinesfalls aber, dass er die Ritterwürde oder den Ritterstand besass. Zugegeben auch, dass das letztere der Fall gewesen, so wäre die Beisetzung eines R am Ende der Namensbezeichnung zur Andeutung des Standes mindestens ungewöhnlich. Soviel ich mich erinnere, ist mir dieses »R« hinter der Bezeichnung nur bei fünf Bildern vorgekommen: es sind dies die Nummern 1260, 1266 u. 1267 in Dresden, Nr. 115 im Museum in Amsterdam und ein Bild Nr. 157 beim Baron Speck in Lütschena. Alle diese Bezeichnungen führen den Vaternamen und tragen den Charakter der spätesten Periode des Meisters an sich. Es wäre überdies schwer begreiflich, warum Jan Davidsz, wenn er schon mit seinem Stande oder Besitze eines Ordens hätte prunken wollen, dies nur ganz ausnahmsweise auf einigen wenigen Bildern und mit einem, wie wir gleich sehen werden, so leicht anders zu deutenden Buchstaben gethan hätte, so dass kaum Jemand hieraus klug wird, der von dem Ritterorden nicht schon vorher weiss.

Wenn H. Woermann Recht hat, warum fehlt gerade in allen den genannten Fällen das f zur Bezeichnung des »fecit«, welches bei den Bezeichnungen unseres Meisters, wo sie intact sind, wohl ausnahmslos vorkommt? Ich glaube desswegen, weil das angebliche R als f gelesen werden muss, wie es auch noch A. Bredius in seinem französischen Katalog des Ryks-Museum angibt. Zudem habe ich mir die erwähnte Bezeichnung des Bildes in Lütschena copirt, nach welcher ich mir eben das räthselhafte R nach meiner Art erklärt habe. Dieses »R« ist nun offenbar ein Mitteldding zwischen R und f, da es, den kleinen Schnörkel oben weggedacht, einem f ganz ähnlich sieht, wie es beispielsweise in meinem Aufsatz bei der Bezeichnung des dem Jan de Heem, dem Sohne, zugeschriebenen Bilde des Schweriner Museums facsimilirt erscheint.

Corvei und die westfälisch-sächsische Frühharchitektur.

Von J. B. Nordhoff.

I.

Längere Studien hatten mir über Westfalens Bauschulen und Werkleute im Hoch- und Spätmittelalter willkommene Aufschlüsse verschafft — da drängten sich die Fragen auf, ob denn das hiesige Frühchristenthum der späteren Kunstentfaltung, und weiterhin ob das Heidenthum, dessen Werken man heute bis in die Urzeit nachspürt, dem Christenthum mit Formen oder Werkweisen keinerlei Vorschub geleistet habe.

Im Heidenthume hatten sich, kurz gesagt, eine solide Holzarchitektur mit Farben und Schnitzereien [1]), eine gewisse Bildnerei [2]) und verschiedene Kleinkünste entwickelt, einzelne sogar an den geringfügigen Fundstücken der Antike veredelt; — die Töpferei, die Textil- und Metallarbeiten, vielleicht noch andere Gewerbe kamen offenbar dem Christenthum im Anfange trefflich zu statten; einer weiteren Zukunft ging indess das heidnische Erbtheil nur im Gebrauche der Bauern und Bürger entgegen, in der kirchlichen Kunstübung schwand es allmälich oder verlor die angestammte Eigen- und Stilart; sogar der Holzbau sah sich am Ende auf Nothkirchen und Landkapellen beschränkt [3]), die Bildnerei wohl von vornherein von der Kirche ausgeschlossen.

Die Kirche steckte sich nach allen Richtungen hin höhere Ziele, als mit dem altheimischen Kunstvermögen zu erreichen waren, und begann wie

---

[1]) Hochgeschätzt von K. Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie A [4] S. 516; über das ornamentale Geschlinge G. Semper, Der Stil in technischen und tektonischen Künsten (1860) I, 4 ff. Schaaffhausen in den (Bonner) Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Hft. 44—45, 137.

[2]) Ueber die sächsischen Götterbilder: Ch. Petersen in den Forschungen zur deutschen Geschichte VI, 227 ff., 301, 312 f.; über idola ... sculptitia ... plurima simulacra et multa sculptilia ... et sanctuaria in den Ardennen Vita s. Hugberti († 727) bei W. Arndt, Kleine Denkmäler aus der Merovingerzeit 1874, S. 53, 75.

[3]) Er verblieb den öffentlichen Profangebäuden, zumal den Gildehäusern (Rathhäusern, gymnasia) der Bauerschaften (Marken). Vgl. über die ländlichen Gilden R. Wilmans in Müller's Zeitschrift f. Culturgeschichte III, 1 ff., über ihre Gebäude, deren Lage und Fortdauer C. Stüve, Gesch. des Hochstifts Osnabrück II, 624. Noch 1624 ward das Gildehaus zu Gütersloh wieder aufgebaut.

auf grünem Rasen mit der Bildnerei, sicher mit dem Steinbaue oder vielmehr mit der monumentalen Architektur [4]). Im Heidenthume waren zu religiösen und fortificatorischen Zwecken wohl viele und kolossale Steinwerke hergestellt — nämlich Stein-Häufungen und Gefüge: der Steinverband mittelst des Mörtels [5]) bleibt bei den Burgen, welche ins Christenthum fortspielen [6]), zweifelhaft und kam anscheinend auf der Scheide des Heiden- und Christenthums höchstens einer Villa an der Weser [7]) zu — hier offenbar unter auswärtigem Einflusse.

Ihre hohen Baupläne in den nordischen Gegenden zu verwirklichen, dienten der Kirche als Leitfaden die jüngeren und älteren Bauleistungen des Frankenreichs — noch mehr aber der antike Kunstnachlass der Länder des Mittelmeeres. Von hier ist die Cultur nach Norden gerückt, wie vom Frankenreiche das Christenthum nach Sachsen.

In den Rhein- und Niederlanden war, wie in Süddeutschland [8]) und England [9]), von den Wandervölkern die antike Kunst zertreten oder doch auf kleine Oasen, wie Trier [10]) (Augsburg), Worms oder Mainz [11]), Lüttich [12]) und Tournay [13]) versprengt, als Karl d. Gr. den vorfindlichen Keimen neues Leben einhauchte. Dies offenbarte sich, wie uns die Quellen und alten Denkmäler bezeugen, besonders am Mittel- und Oberrhein in Palastbauten, Klosteranlagen, centralen [14]) und basilikalen Gotteshäusern stellenweise von so im-

---

[4]) Die Baubeschreibung selbst liegt nur insofern in meiner ursprünglichen Aufgabe, als damit die Begründung einer örtlichen Bauthätigkeit oder die Zeitstellung einer Bauleistung zu erweisen ist. Die Darlegungen sind so gehalten, dass eine Polemik unnütz oder zeitraubend erscheinen möchte und daher finden von gegentheiligen Ansichten höchstens die wesentlichen oder gewichtigen eine Erwähnung in den Noten.

[5]) Wie kindische Vorstellungen culturarme Stämme von einem Mörtelmauerwerke hatten, lehrt folgendes Ereigniss: die in Livland 1186 vom Missionär Meinhard durch gothländische Maurer und Steinmetzen aufgeführte Schutzburg Uexküll war das erste Mauerwerk der Gegend und die Semgallen vermeinten, den kaum vollendeten Bau mit Stricken in die Düna niederreissen zu können. A. v. Lewis in den Mittheilungen aus dem Gebiete der Geschichte Liv.-, Esth- u. Curlands I, 185.

[6]) Vgl. meinen Holz- und Steinbau Westfalens 1873 (förder citirt als H.-St.) S. 116 ff., 135, 243, Taf. II, 2.

[7]) Bernhardus comes ... tradidit ... possessionem suam, hoc est villam Huxeri cum domo sua lapidibus exstructam, quae usque hodie permanet ... 822 zur Gründung des Klosters Corvei. Die Stelle bei R. Wilmans, Kaiser-Urkunden der Provinz Westfalen 1867, S. 507.

[8]) Krieg v. Hochfelden, Gesch. der Militär-Architektur 1859, S. 136.

[9]) Vgl. F. W. Kaumann, Zehnter Jahresbericht über die höhere Bürgerschule zu Görlitz 1846—47.

[10]) Vgl. C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, A [2] III, 523.

[11]) Vgl. Schneider in den Annalen des Vereins f. Nassauische Alterthumskunde XIII, 106, 110.

[12]) Vgl. G. Semper a. O. II, 525.

[13]) Vgl. Fr. Mertens im Organ für christl. Kunst 1870, S. 256.

[14]) Z. B. auch in jenen Capellen Ludwigs des Frommen zu Regensburg und

posantem Grund- und Aufrisse, wie sie die altchristliche Zeit gar nicht oder nur im Keime gesehen hatte [15]). Man studirte den Vitruv [16]), fabricirte wieder Ziegelsteine [17]), sammelte, pflegte und benutzte sorgfältig die Ueberlieferungen der Antike.

Sie, welche überall dem Christenthum zu künstlerischem Schaffen vorgeleuchtet, hatte immer noch ihren Heerd in den genannten Mittelmeerländern — und vornehmlich waren es die Lombardei [18]), Süditalien [19]) (Amalfi) und Südfrankreich [20]), wo man über schöne Vorbilder, über eine Summe von Formen und über fertige Werkleute verfügte. Dort konnte sich der Kunstsinn an der Antike bilden, an Neubauten versuchen und erproben. Von dort gingen die Anregungen und Muster in die nördlichen Regionen und namentlich auch da wieder, als hier die Segnungen Karls d. Gr. unter seinen Epigonen verrauchten. Ueberall verräth sich der deutsche Steinbau in seinen technischen Benennungen [21]) als eine Aussaat der Antike, während im Holzbau die deutschen Kunstausdrücke noch heute fortbestehen. »Unermesslich war doch der Unterschied der Lebensverhältnisse des antiken Südens, in welchem die Basi-

---

Frankfurt, die durch ihre Schönheit die Bewunderung der Zeitgenossen erregten. E. Dümmler, Gesch. des ostfränkischen Reiches (1862) I, 859.

[15]) Dehio und v. Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes 1884, S. 147, 149, 161.

[16]) Schnaase a. O. III, 541.

[17]) Schneider a. O. XII, 296 f. u. mein Aufsatz in der Allgem. Zeitung 1883, Beil. Nr. 325.

[18]) Wohl auf diese gestützt konnte Erzbischof Liutpram von Salzburg (836 bis 859) dem Slavenfürsten Privina zur Ausführung einer Hauptkirche Maurer, Maler, Schmiede und Zimmerleute entsenden, Gfrörer, Gregor VII, B. VII, 137. Lombardischer Einfluss wirkte auf die bairische Kleinkunst, so laut den Schriftzügen auf dem Thassilo-Kelch (A. Springer in d. Westdeutschen Zeitschrift III, 203) und später wieder auf die Architektur in Baiern (Salzburg), in Tirol und der Schweiz (Schnaase a. O. V. 351). Die karolingische Kunst hatte überhaupt mit dem lombardischen Bauwesen nähere Fühlung. Dehio und v. Bezold a. O. S. 187.

[19]) Amalfi vermöge der Lage und Handelsverbindungen wohl nicht ohne Einfluss der griechischen Schule. Schnaase a. O. IV, 700 ... Conductis protinus peritissimis artificibus tam Amalfitanis quam et Lambardis, et jactis in Christi nomine fundamentis coepit (Desiderius abbas Cass.) ejusdem basilicae fabricam. Leo Marsic., Chronicon Cassin. ad an. 1066 in Mon. Germ. Histor. SS. VII, 717. Die gesperrten Worte fehlen zwar in der ältesten Redaction, ihr Inhalt ist aber nach der vorigen Note durchaus glaubwürdig. Griechisch-italische Bauleute hinterliessen uns aus der Karolingerzeit zu Lorsch ihre Spuren mit Resten von Mosaiken und musivischen Marmorböden, vielleicht auch mit den buntfarbigen Mauerblenden F. Schneider im Correspondenzblatt des Gesammt-Vereins 1878, S. 3 u. 4) und erschienen später noch zu Paderborn.

[20]) H.-St. S. 387—391.

[21]) Mone im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1835, IV, 112 ff., und V. Hehn, Culturpflanzen und Hausthiere, A[2] S. 121.

lika ihren Heimathboden hatte, und des germanischen Nordens, wohin sie mit den übrigen kirchlichen Institutionen verpflanzt wurde« [22]).

Wer vermittelte denn die Kunst und die Architektur vom Süden oder vom Frankenlande nach Sachsen? Die Geistlichen, die Träger der Bildung und Organe der Kirche: in den Klöstern bewegten sich lange hin Maurer, Zimmerleute, Kleinkünstler und Künstlerinnen [23]); mit den Aebten und Klostergeistlichen sorgten die Bischöfe, die Curatpriester [24]), selbst vornehme Laien durch Rath und Opfer für würdige Gotteshäuser, und sobald es anging, für Steinbauten. Da die fränkischen Geistlichen früh in Bausachen angelehrt [25]) und von Karl d. Gr. geradezu auf eifriges Kirchenbauen hingewiesen [26]) waren, hat die Nachricht nichts Befremdliches mehr, dass der Priester Bertger mit der hl. Ida zu Herzfeld eine Steinkirche mit göttlichen und menschlichen Diensten Jahre lang pflegte. Wahrlich die clericalen Kunstfreunde waren zunächst in der Lage, mit den auswärtigen Kunsteindrücken und Erfahrungen oder mit den Lehren der Bücher als Bauleiter (dispositores) aufzutreten, wenn es gerathen erschien, auch die Hand ans Werk zu legen oder in der Verlegenheit nicht umsonst anders woher Rath und Hilfe zu holen.

Die Pioniere der höheren Kunst und Architektur waren nicht die Bischofssitze, sondern die Klöster. Wenn der hl. Sturm, der Apostel des Paderborner Sprengels und der Gründer des Klosters Fulda (757) [27]), wenn dann der hl. Ludger, der erste Bischof zu Münster und Stifter des Klosters Werden nach Italien pilgerten, um dort die Regel des hl. Benedict und die Gewohnheiten der Brüder kennen zu lernen, so sahen sie sich gewiss auch nach der auswärtigen Bausitte, welche 819 noch zu Fulda in Anschlag kam, und vermuthlich auch [28]) nach Bau- und Werkleuten für die Heimath um [29]). Sturm benutzte darauf sein Exil im fränkischen Kloster Jumieges, um neben den Riten nochmals die Bautechnik zu beobachten [30]). Auch am Karlsbaue zu Aachen mussten Werkleute »aus allen Ländern diesseits des Meeres« helfen [31]).

---

[22]) Dehio und v. Bezold a. O. S. 179.

[23]) Schnaase a. O. IV, 326. Vgl. A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, A² I, 43 ff., 68.

[24]) Quaesivit etiam (Carolus M.) nihilominus sacerdotes bonae spei, quos in Saxoniam dirigeret, qui ipsos secundum ecclesiasticam fidem docerent, domosque episcoporum et ecclesias constituerent. Translatio s. Viti in Jaffé's Bibliotheca rerum Germanicarum I, 6. Vgl. J. Kreuser, Kirchenbau A² I, 386, 324.

[25]) Gregorius Turon. Historia Francorum I, 31; H.-St. S. 341.

[26]) H.-St. S. 342.

[27]) J. Kayser in der (Westf.) Zeitschrift für Geschichte u. Alterthumskunde XXV, 102, 110.

[28]) Vgl. Springer a. O. A² I, 55.

[29]) Das bestätigen in Werden geradezu die Gussgewölbe der älteren Kirchentheile. Vgl. Dehio und v. Bezold a. O. S. 193.

[30]) Kayser a. O. XXV, 106. Nach Graf H. Holtzinger, Ursprung un. Bedeutung der Doppelchöre 1881. S. 10, 11.

[31]) Schnaase a. O. III, 534.

822 erhoben sich die beiden westfälischen Gross- und Stammklöster des hl. Benedict, jene zu Corvei und Herford, wie Ludwig der Deutsche von diesen Stiftungen seines Vaters ausdrücklich bezeugt[32]), nach fränkischen Mustern: nach jenen zu Corbie an der Somme und zu Soissons[33]) — damit überwog, was bei der Christianisirung wohl kaum vorgesehen war, für geraume Zeit das klösterliche Culturleben jenes der Pfarrgeistlichkeit. Bis in unser Jahrtausend schiessen wieder und wieder die Fäden auswärtiger Kunst nach Westfalen, erst um der Architektur aufzuhelfen, dann um sie in Flor zu bringen. Wie 1017 noch ein Paderborner Bischof aus Italien, bestellte 939 die Edelfrau Marcsuidis[34]), als sie den Kirchenbau zu Schildesche betrieb, Maurer und Werkleute aus Gallien (e Galliis). So ungewöhnlich war damals noch der Kunstbau — versucht und geübt war er schon längst, doch erst an wenig Plätzen. Das früheste und gedeihlichste Feld bot sich ihm im neubekehrten Norden — nicht etwa an der fränkischen Grenze, sondern auf der Scheide von Westfalen und Niedersachsen; die westfälisch-sächsische Baukunst hat ihre Herzwurzel an dem schönen und fruchtbaren Westufer der Weser; die gottbeseelten und thatenfrohen Mönche von Corvei haben sie angepflanzt; andere Klöster und einige Bischofssitze sie gepflegt, bis sie dem Hochmittelalter als eine reife Frucht in den Schooss fiel.

Von den einflussreichsten Männern Frankens gegründet, mit Corbie, St. Denis und Monte Cassino in kurzem oder dauerndem Verkehre, von den Regenten wie ein Reichskleinod beschützt, von ihnen, den Päbsten und Landesgrossen reichlichst beschenkt und privilegirt, von Anfang an der grossen Schwesteranstalt Herford gleichsam verbrüdert[35]), mit weltlichen Rechten, Missionsstellen und Klöstern nah und fern ausgestattet, bildete das Urkloster Sachsens auch den Sammelpunkt eines ungeheuren Andachts- und Marktverkehrs[36]), ein Seminar von Glaubensboten, Aebten, Bischöfen und Erzbischöfen, den Vorort der sächsischen und nordischen Missionen, den Knotenpunkt weitverzweigter Ordensverbrüderungen[37]) und zugleich die Zuflucht der Künste

---

[32]) Novam utique Corbeiam ad similitudinem antique Corbeie, Herifordense vero cenobium ad exemplum monasterii sanctimonialium in Suessionis civitate consistentium ... Codex diplom. Westfaliae. Herausgegeben von H. A. Erhard I, Nr. 21.

[33]) Ausführlich B. Simson, Jahrbb. d. fränkischen Reichs unter Ludwig d. Frommen, II, 266.

[34]) Erhard, Reg. Histor. Westfaliae I, p. 125. H.-St. 75.

[35]) Wilmans, Kaiser-Urkunden I, 505.

[36]) Translatio s. Viti l. c. I, 23 über die Markt- und Münzprivilegien b. Wilmans a. O. I, 40, und J. Menadier in Sallet's Zeitschr. f. Numismatik, XIII, 347 ff.

[37]) Vgl. über das Confraternitätsbuch etwa von 1156 Wigand's Archiv für Gesch. u. Alterthumskunde Ȝ III, 1 ff.; Wilmans a. O. I, 111; über dessen künstlerischen Werth W. Lübke, Mittelalterl. Kunst in Westfalen 1853, S. 335; über die culturgeschichtliche Bedeutung der Verbrüderungen G. Zappert in d. Sitzungsberichten d. k. k. Akademie d. Wissensch., phil.-histor. Classe 1853, X, 417 ff.

und Wissenschaften — es überstrahlte in der Jugend an Verdiensten um Cultur und Menschenwohl alle Klöster des Landes, vielleicht sogar den fränkischen Bruder-Convent zu Fulda. Mit wenigen Klöstern des Südens öffneten beide auch den Künsten und Wissenschaften, als diese überall der spätkarolingischen Verwilderung verfielen, freudig ihre Pforten; sie erscheinen »in der allgemeinen Verwilderung wie ruhige Inseln eines aufgeregten Meeres« [38]).

An den Kern der von den Karolingern, den Königen und Grossen gestifteten Kleinodien häufte sich hier ein Schatz von goldenen, silbernen und bronzenen Werthstücken [39]), von Bildern, Gewändern, Büchern, Möbeln, wie ihn in der Frühzeit wohl nur wenige Domkirchen besassen; daher folgten seiner Verschleuderung im dreissigjährigen Kriege auch die bittersten Klagen; was den Umfang und die Bedeutung der Bauthätigkeit betrifft, so hat Corvei im alten Jahrtausende die weltbekannten Leistungen von Fulda und St. Gallen erreicht, wenn nicht übertroffen. Sie ist zwar nicht so unmittelbar in den Schriften und Denkmälern zu verfolgen, wie dort — klärt sich jedoch aus den gewaltigen Aufgaben, welche der Bau des Klosters und der verschiedenartigen Stiftungen und Niederlassungen innerhalb und ausserhalb der Clausur erheischte. — Dabei kommen die Stiftungen und Anlagen in Sachsen, Westfalen und den Nordgegenden noch nicht in Betracht. War hier ein Werk beendet, musste dort wieder zu einem anderen der Grundstein gelegt werden.

An Neubauten folgten und begleiteten sich hier (822) der Tempel des hl. Stephanus und (später) Vitus, die Einzelhäuser des Klosters [40]) und seitdem St. Vitus' Leib von Paris geholt (836), von Wallfahrern auf den Feldern umlagert und die Zahl der Mönche von 9 auf 57 gestiegen war [41]), 844 der monumentale Neubau der Kirche, 870 eine Reparatur ihres Osttheiles [42]) und je später umsomehr Erweiterungen, 867 wahrscheinlich ein anderes Gotteshaus [43]), 873—885 drei Thürme [44]), vielleicht als Wehren einer Kloster-

---

[38]) Schnaase a. O. III, 538.

[39]) Vgl. Mabillon, Acta Sanctorum ordinis s. Benedicti IV. I, 525; Gerardus, Vita s. Adelardi in Bolland's AA. SS. Jan. I, 117; Annales Corbejenses in Jaffé's Bibliotheca I, 42; Letzner, Chronica und historische Beschreibung Lodovici Pij und des Keyserlichen freien Stiffts Corbei 1604 (mit fehlerhafter Paginirung) Fol. 86a, 70a. Wilmans a. O. I, 509, 513; über den 1634 mit anderen Kunstschätzen geraubten Vitus-Kasten vgl. P. Wigand, Denkwürdige Beiträge für Geschichte und Rechtsalterthümer 1858, S. 82, dessen Archiv I, 29; über Gerold B. Simson a. O. II, 251. 1505 wurden 21 scrinia und die magna crux aus dem gelobten Lande vorgezeigt. Wilmans a. O. I, 503.

[40]) Translatio s. Viti l. c. I, 111. Die Einzelbauten bestanden noch im 16. Jahrhunderte (Letzner a. O. Fol. 49 a) und wichen erst während des Barockgeschmacks monotonen Flügelbauten. Vgl. unten S. 155 und meine Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf 1886, S. 152—154.

[41]) Translatio s. Viti l. c. I, 23 und Catalogus unter Abt Warin, ib. I, 67.

[42]) Annales Corbejenses l. c. I, 33.

[43]) In den Annales Corbej. l. c. 33 ist hinter Dedicatio . . . das Prädicat erloschen.

[44]) Annales Corb. ad annos. (Das erste Datum von jüngerer Hand.) Sie

oder Palastzingel, dann die Capellen der hl. Maria [45]) am Chore der Stiftskirche, der hl. Gertrud am Krankenhause der Mönche [46]), des Thores am Klosterkirchhofe [47]), des hl. Aegidius am Kranken- oder Siechenhause [48]) (infirmaria), des hl. Lazarus am Weserhospitale [49]) — die Laienbrüderkirche in Gestalt eines Dreiblattes [50]).

Von der Clausur zogen sich gen Süden und Westen den Strom hinauf die »neue Kirche« des hl. Paulus, nacheinander die Stätte eines Collegiatstifts, einer Schule, Pfarrei und eines Dorfes [51]) — die Dorfburg (940 civitas) Corvei [52]), mit Ringwerken und einer Kirche [53]), die wohl noch ältere Villa (Burgflecken oppidum [54]) Höxter mit einer Markkirche [55]) (des hl. Petrus oder Kilian) wiederum mit Ringwerken zwischen Corvei und der »neuen Kirche«,

---

werden fast durchgehends und irrthümlich für Thürme der Stiftskirche, zwei für die bestehenden Westthürme, der dritte für den Vierungsthurm gehalten. Das Westpaar ist unstreitig nicht so alten Datums und vollends ein Vierungsthurm auf den derzeitigen Benedictinerkirchen mit W. Lübke a. O. S. 58 noch nicht »oft« zu finden. Nach C. Moellinger, Deutsch-romanische Architektur 1886, S. 31, hätten die drei Thürme laut einer (erst vor etlichen Jahren abhanden gekommenen) Zeichnung die Westfronte (?) eingenommen. Dass die Profanbauten des Klosters geweiht wurden, beweist folgende Aussage Wibald's von 1156: ... quem ... Widekindus de Sualenberch, sedentem in jurisdictione sua ... super consecratum aecclesiae murum propriis manibus cum satellitibus suis interemit. Jaffé's Bibliotheca I, 578.

[45]) Wigand's Geschichte der ... Reichs-Abtei und die Städte Corvey und Höxter 1819 II, 182 ist durchgehends vergiftet von den gefälschten Kloster-Chroniken. Vgl. Enck, in Herder's Kirchen-Lexikon A[2] s. v. Corvey. — Eine Mariencapelle stiess auch zu St. Gallen nördlich an die Kirche. Neuwirth in d. Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der (Wiener) Akademie der Wissenschaften CVI, 20, 37. Die Cripta s. Mariae nennt der Chronographus 1146 in Jaffé's Bibliotheca I, 46.

[46]) Letzner a. O. Fol. 69 b, 70 a.

[47]) Wibaldi Epistola anni 1152 in Jaffé's Bibliotheca I, 487.

[48]) Cod. dipl. Westfaliae II, Nr. 545, 574. H. Kampschulte, Westfäl. Kirchen-Patrocinien 1867, S. 177.

[49]) Wigand, Denkwürdige Beiträge 1858 S. 103. Vgl. Westfäl. Urk.-Buch IV. Nr. 134.

[50]) Letzner a. O. Fol. 69 b.

[51]) Annales Corbejens. l. c. 1, 33. H. Kampschulte, Chronik von Höxter 1872. S. 9. Wigand's Archiv II, 244, IV, 220.

[52]) Erhard, Reg. Hist. Westfal. 549, 550. Westfäl. Urk.-Buch. Supplement von W. Diekamp Nr. 389. Vgl. bei J. Weingärtner, Gold- und Silbermünzen der Abtei Corvei 1883 jene Curveie civitas (1223—1254). Sie blühte bis in's 11. Jahrhundert, hatte eine Brücke und bis in's 13. Jahrhundert eine Rathsverfassung. Wigand's Archiv III, 67, 75.

[53]) A. Th. Holscher in der Westf. Zeitschrift 39, II, 119.

[54]) Vallum et munitiones — burgenses de Huxaria — in Wibald's Briefen ad an. 1152 a. O. I, 516, 522.

[55]) Holscher a. O. 39, [2], 108. Kampschulte, Chronik S. 10 ff.; in Höxter hatte später St. Peter den Vorrang vor St. Kilian und Nicolaus. Das. S. 25, 28.

weiterhin, Höxter gegenüber, am anderen Weserufer die Pfarrkirche des hl. Aegidius [56]) und endlich in Klosternähe der kaiserliche Palast [57]), gewiss die Krone aller Profangebäude, mit einer Kirche, Zingel und zahlreichen Einzelbauten. Hier weilte vom Beginne des neuen Jahrtausends wieder und wieder das Reichsoberhaupt, vordem jedenfalls öfters Heinrich I. [58]) und der von den Mönchen am höchsten gefeierte Regent: Otto d. Gr.

Diese wie aneinander geketteten Anlagen, welche laut Bestimmung und Umständen noch meistentheils dem alten Jahrtausend angehörten, besäumten, als Complex betrachtet, die Weser in fast halbstündiger Ausdehnung — als eine grosse Stadt mit Capellen, Kloster- und Pfarrkirchen, Palästen, Höfen, Ringwerken, Thoren und Brücken — je weiter ins neue Jahrtausend, um so mehr bröckelten von dem Kerne die Aussentheile — der eine Block schwand nach dem andern, die eine Kirche nach der andern [59]) — dennoch war das Kloster allein noch im 16. Jahrhunderte »als eine ziemliche Stadt anzusehen« [60]).

Vordem glich Corvei mit seinen Vierteln und Thürmen einer Bischofsstadt, nur mit dem Unterschiede, dass die Stiftskirche die Kathedrale vertrat und die Eintheilung in Pfarreien früher durchgeführt war als in Paderborn oder gar in Worms [61]). Die Reihe der entlegenen Capellen, Gotteshäuser, Klöster und Burgen, deren Gründung [62]) in der Frühzeit von Corvei bewerkstelligt und unterstützt wurde, erstieg ein geradezu erstaunliches Maass.

Es bedarf keiner Worte: bei einem Kloster, an welches so häufig, so unausgesetzt die grössten Bauaufgaben herantraten, gab es in Hülle und Fülle zu thun, zu schaffen, zu planen und zu rathen, da galt es gewiss schon bald Steinbauten von würdiger Form und Zier. Der Solling lieferte einst das Material, nämlich den in Platten und derben Schichten brechenden Bundsandstein [63]); um Vorbilder, Arbeiter und Bauleute, theoretische und praktische

---

[56]) Wigand, Corvey'scher Güterbesitz 1831, S. 113.

[57]) Letzner l. c. Fol. 49 b, 50 a, 69 a erinnert sich seiner nurmehr nach verschwommener Sage.

[58]) Henricus imperator (!) cum uxore Mathilde dedit impensas auri et gemmarum ad fabricandum altare s. Viti. Catalogus donatorum bei Wilmans a. O. I, 509.

[59]) Höxter verlegte sich schon 1071 weseraufwärts. Kampschulte, Chronik 1872, S. 10—14. Letzner a. O. Fol. 143 b sah im 16. Jahrhundert noch klar, wo die Kirchen und andere »fürneme und gemeine gebew gestanden. So hat man auch noch für wenig Jahren ... in der Erden die gemeinen Fahrwasser und die Steinwege, wie auch etzliche zugeworffene Zihebrunnen gefunden. Auch sihet man ... die auffgeworfene Wall und Hügel und eingesenckete Graben, womit die Stadt Corbei (Höxter) umb schutzes und Einfals willen befestiget gewesen ist«.

[60]) Letzner a. O. Fol. 49 a.

[61]) Hier vor 1016. Falck in den Forschungen zur deutschen Geschichte XIV, 401. Die kreuzförmige Einfassung der Hauptkirche mit Gotteshäusern wurde zu Fulda 1018—1030 vollzogen (Vita Bardonis in Jaffé's Bibliotheca III, 535), zu Paderborn vom Bischofe Meinwerk († 1036) geplant, zu Münster von Hermann II. (1174—1203) vollendet.

[62]) Holscher hat a. O. S. 119 nur die benachbarten angegeben.

[63]) Vgl. Wiethase im Wochenblatt f. Baukunde 1886, S. 228.

Bautechniker heranzuziehen und heimische so auszubilden, kam dem schaffenslustigen Kloster die Verbindung mit Corbie und dem Frankenlande zu statten und durch den Orden mit den baukundigen Klöstern, Mönchen und Laienbrüdern. Wenn eine Baustätte, so hatte Corvei grosse Unternehmungen und zugleich die Mittel, sie während der sporadischen Kunstübung des alten Jahrtausends zu vollbringen, Auge und Gemüth des Volkes mit den neuen Bauten und Kunstwerken zu befreunden.

Wie angedeutet, waren schon im Hochmittelalter von den anschliessenden Gebäuden und Baucomplexen die meisten unter den Unbilden der Zeit vergangen, und später nur mehr einzelne in Ruinen vorhanden; vom Kloster selbst überdauerten die schrecklichen Schläge des dreissigjährigen Krieges allein das Westwerk der Stiftskirche. Was man heute ausser ihm noch antrifft, ist schon Barockbau: die Oekonomiehäuser im Westen und Südwesten und namentlich das Doppelquadrum des dreistöckigen Schlosses im Norden, begonnen 1699 in gedehnten, meist rechtwinkelig verbundenen Fluchten, durchsetzt mit schweren Thürmen, nach aussen markirt durch Thorpfeiler und Schilderhäuschen [64]), ganz im Geschmacke der damaligen Schlossarchitektur und gleichsam gewachsen auf den Ruinen des grossen Krieges.

Die hohe Stiftskirche, ein weites Einschiff, erstand schon 1666 bis 1682 [65]) in gothisirender Gestalt [66]), mit fünfeckigem Chore, ungelenken Streben, sechs oblongen und quergelegten Kreuzgewölben, rundlichen Rippen, Consolen und Wandpfeilern, indess einige Ochsenaugen und hohe Spitzbogenfenster mit Maasswerken ein massenhaftes Licht einströmen lassen. Ihre Vorgängerin

---

[64]) Ansicht und Beschreibung im Malerischen und Romantischen Westfalen A[2], S. 41 ff. Ansicht Höxters und Corveis (Stiftskirche und Schloss) von der Nordseite in W. Riefstahl's Bildern aus Westfalen Nr. 13.

[65]) Der Fürstabt Christoph Bernard von Galen 1661—1678, zugleich Bischof von Münster, stiftete aus den Einkünften der Prälatur einen Baufonds für Kloster und Kirche (geweiht 1682). Wigand, Denkwürdige Beiträge S. 92, 124; ders., Corvey'sche Geschichtsquellen 1841, S. 25. A.A. S.S. Aug. III, 139. F. de Fürstenberg in Monum. Paderborn. Edit. Amstelodami (1672) p. 121. Die wohl meist nach einem Brande von 1242 erneuerten Conventsgebäude (Westf. U.-B. IV, 319) wurden geschleift (Wigand's Geschichtsquellen S. 25) und 1699 vom Süden der Kirche in den Norden verlegt. Ders., Geschichte von Höxter und Corvey I, 226. Nach den Unterschriften des Abtsporträts hat Christoph Bernard . . . Huxariam vendicavit, rem totam hic restituit; sein Nachfolger, Christoph von Bellinghausen (1678—1696), weihte templa et altaria . . . Maximilian ab Horrich (1714—1721) ist . . . aedificiorum structor . . .; die Thorpfeiler und zwei gewölbte Zier-Monopteren führen die Inschrift (Carolus) D(ei) G(racia) A(bbas) C(orbejensis) S(ancti) R(omani) I(mperii) P(rinceps 1722—1737).

[66]) Ferd. de Fürstenberg l. c. p. 121: . . . Quare cum nostris etiam temporibus vetus ac celebris illa Corbejensium basilica, infirmis nixa fundamentis et longe temporis labe, bellique iniuriis corrupta, in ruinam incumberet, Christophorus Bernardus . . . eam a fundamentis restituit . . . huius vetustate collabentis basilicae fabricam sumpsit, quae nunc opere solido et magnifico dignoque sui nominis splendore ad fastigium usque assurrexit.

konnte nach den Worten Fürstenberg's [67]) noch in grösseren oder kleineren Theilen aus karolingischer Zeit stammen, also mit dem Neubau von 844 zusammenhängen (S. 152). Als die erste mit Leine und Pfählen abgemessene Kirche [68]), worin schon 836 ein Leuchter mit fünf Glaslampen hing [69]), der plötzlich gesteigerten Zahl der Mönche und Wallfahrer [70]) nicht mehr genügte, entsprach der gänzliche Neubau sicher den höchsten Anforderungen an Grossräumigkeit, Festigkeit und Schönheit, wie sie ein Kloster von weltgeschichtlicher Bedeutung mit unermesslichen Mitteln und den trefflichen Verbindungen mit den Kunstländern stellen musste und konnte, und das umsomehr, als damals weit kleinere oder unbedeutende Convente sich stattliche Gotteshäuser vergönnten. Erwähnt seien bloss jene zu Steinbach, zu Michelsberg und zu Essen. Wie die erste Kathedrale zu Hildesheim, wurde vom Bischof Altfried, welcher 851 wohl aus dem Kloster Corvei seinen Bischofssitz bestieg, auch die Kirche seiner Klosterstiftung Essen gewiss nicht ohne Rücksicht auf seine vormalige Conventskirche angelegt — eine geräumige Basilika mit einem Westkreuze und einem Ostkreuze und drei Conchen bekrönt [70]). Zu Corvei setzen in dem mächtigen Westwerke, welches, um 1000 aufgeführt, noch heute das (neue) Langhaus abschliesst, der Unter- und Oberchor mit ihren Maassen, der letztere auch mit seiner basilikalen Einrichtung ein offenbar basilikales Langhaus voraus [71]) — etwa in der Art, dass der Unterchor an Höhe die Seitenschiffe erreichte, und diese wurden von jenen des Oberchores nicht zu weit überragt, wenn sie mit Emporen überhöht waren. Langhaus und Westwerk standen doch, wie sich zeigen wird, liturgisch und demgemäss auch baulich in einem gewissen Einklange; letzteres überkam 1112 in beträchtlicher Höhe Wandmalereien [72]), umfasste 1145 ein Südportal und gegenüber dem westlichen Unterchore eine Ostkrypta [73]). Schwerlich ist der alte Steinbau im Mittelalter ganz beseitigt, während das wenig jüngere Westwerk noch heute

[67]) Mittelalterliche Formen oder Baudispositionen leben in Westfalen nach bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Vgl. meine K. u. G. Denkmäler d. Kreises Warendorf S. 66, 67, 98.

[68]) Translatio s. Viti ad an. 822 l. c. I, 11. . . . jactaverunt lineam et fixerunt paxillos et coeperunt mensurare, prius quidem templum, inde habitationes fratrum.

[69]) Ibidem I, 26 ad an. 837 . . . accidit, ut craticulae in medio ecclesiae appensae, in qua quinque vitreae lampades dependebant . . .

[70]) G. Humann im Correspondenzblatte des Gesammtvereins 1884, S. 86 und Bonner Jahrbücher 1886, Hft. 82. 76—88 mit Zeichnungen.

[71]) Lübke a. O. S. 57 bemerkte noch »den Anfang der ehemaligen niedrigen Seitenschiffe und des hohen Mittelschiffes«.

[72]) Annales Corbejens l. c. I, 42. Puer in ecclesia sancti Viti de summitate machinae ad picturam ecclesiae erectae decidit et per multa obstacula sepe receptus . . . supra pedes . . . stetit.

[73]) Orientalem itaque criptae fenestram adeunt . . . criptam sanctae Mariae conscenderunt (vgl. S. 153) . . . cum oratum isset in criptam ad suffragia unicae sanctae . . . Chronographus Corbej. ad an. 1145—1146 in Jaffé's Bibliotheca I, 46—47, . . . coram ymagine virginis gloriose Marie in Cripta . . . Westfälische Zeitschrift 44, I, 78. Ueber die Westkrypta später.

nicht wankt. Der Chronist spricht [74]) von einem Neubau um 1203, also demselben, welcher im 17. Jahrhunderte gefallen wäre: er sei im Osten der früheren Kirche, die zierlich, aber viel enger gewesen [75]), »auf Rath und Anschlag« Heinrichs des Löwen »nach Form und Gestalt«, wie dieser Freund des Klosters zu Jerusalem [76]) gesehen, ausgeführt, nämlich in so eigenartiger Kreuzesform, dass man weit und breit bei den Klöstern desgleichen nicht zu Gesicht bekäme. Er irrt; denn die von einem Neubau um 1203 verdrängte Kirche wäre schon die zweite (S. 152) — die »ursprüngliche« konnte nicht im Westen des Neubaues stehen, weil das um 1000 errichtete Westwerk dann entweder den Ostbau derselben oder eine Kirche für sich gebildet hätte — beides ist ungereimt. Sodann erzählt er von seinem Neubaue Dinge, die sich mit dessen Altersbestimmung nicht vertragen. Wenn nach seiner glaubwürdigeren Aeusserung 1491 über dem Chore eine Decke gemacht und damit die ganze Kirche unterschlagen wurde, so lässt das auf eine Holzdecke und diese wiederum auf ein höheres Alter des Baues schliessen, als er will. Einem Baue von 1203 eignete schwerlich mehr eine Ostkrypta, wie solche noch um 1500 wegen ihres Marienbildes von den Andächtigen aufgesucht und von uns zum Jahre 1145 an der Stiftskirche nachgewiesen wurde [77]). Immerhin mögen zur Zeit Heinrichs des Löwen Aenderungen oder Erweiterungen stattgefunden haben — nimmermehr blieb eine um 1200 neu erbaute Stiftskirche von Corvei ohne Steindecke.

Bis einmal Schriften oder Hacke und Spaten nähere Auskunft über das frühere Kirchengebäude ertheilen, beansprucht der Westbau oder vielmehr der zweistöckige [78]) Westchor [79]) mit hohem Glockenhause und zwei viereckigen

---

[74]) Letzner a. O. Fol. 47a, 69a, 70b, 65b.

[75]) Wahrscheinlich verwechselt mit dem alten Paradiese, worüber unten.

[76]) Von den hier nach H. Prutz, Heinrich d. L. 1865, S. 272, 461, als von Heinrich dem Löwen durch Geschenke ausgezeichneten Kirchen war die Auferstehungskirche und die Grabeskirche derselbe Bau, nämlich ein centraler, vgl. Grundriss bei G. Crome in Ersch' und Gruber's Encyclopädie II, 15, und etwas verbessert bei F. Adler, Felsendom und die hl. Grabeskirche zu Jerusalem, 1873.

[77]) Westfäl. Zeitschrift 44, I, 78 und vorher S. 156.

[78]) Selbstredend gilt für mich nur die deutsche Ordnungszahl: »Souterrain, Parterre, Beletage etc. sind uns viel geläufiger als die entsprechenden deutschen Wörter . . . den »Salon« können wir zum Glück ebenfalls nicht übersetzen. Ja es erscheint sogar bereits als fast allgemeine deutsche Sitte, die Geschosse des Hauses nach französischer Art zu zählen, so dass man die Beletage den ersten Stock nennt u. s. w. Da es doch deutsche Art gewesen, von dem auf dem Kellergeschoss (dem Raume der Werkstätten, Kaufmannsgewölbe und Trinkstuben) errichteten Stock anzufangen und also das Parterre als den ersten, die Beletage als den zweiten Stock zu bezeichnen u. s. f. Nur in einzelnen Landstrichen hat sich die deutsche Art, die Geschosse zu zählen, noch erhalten, was dann der viel allgemeiner eingebürgerten französischen Weise gegenüber zu allerlei Confusion führt und auch ein Zug im Bilde der deutschen Einheit ist. Es ist überhaupt ein trauriges Wahrzeichen, dass wir für viele Räumlichkeiten des Hauses die deutschen Namen vergessen haben, und beweist, wie tief sich französische Anschauungen in unsere häuslichen Sitten einfressen.« W. H. Riehl, Die Familie, 1861, S. 219, 220.

Frontthürmen den Altersvorrang vor allen bestehenden Bauten. Er geniesst sogar bei den meisten Kunstschriftstellern den Vortritt unter den »romanischen« Denkmälern Westfalens oder Deutschlands; denn beinahe einstimmig werden die Thürme und das Glockenhaus bis auf ihre Obertheile in die Jahre 873 bis 885[80]), der Westchor in eine etwas frühere oder schlechtweg in die Gründungszeit versetzt.

Alles geprüft, verdienen den Ruhm karolingischer Schöpfung von dem ganzen Westbaue nur vier Säulen des Gewölbes des Unterchores, welche ungefähr die Mitte des fünfschiffigen Raumes und seiner vier Stützenreihen auszeichnen. Zu der bevorzugten Stellung passt die schmuckvolle Behandlung der Obertheile: korinthisirende Capitelle[81]) derber Behandlung sowie dreitheilige (Architrav-) Kämpfer[82]) mit dem Perlstabe und am Kranzgesimse mit Zahnschnitten. Gegenüber den stämmigen Säulen mit einfachen Basen wirken sie erhebend und mit gewissen Unsymmetrien sogar wechselvoll, indem z. B. einem Capitelle eine sorgfältigere Ausarbeitung zukommt, einem Kämpfer der Perlstab fehlt. Mit diesem Schmucke greifen die Säulen weit entschiedener auf die Antike zurück, als ihre ganze Umgebung, und da diese auf das Jahr 1000 zurückgeht, gebührt ihnen unzweifelhaft eine Herkunft aus der Jugendzeit des Klosters. Das antike Capitell kann hier doch unmöglich, wie zu Echternach[83]),

---

[79]) Landläufig ist seine liturgisch und architektonisch falsche Benennung »Vorhalle«. Vgl. schon vorher S. 157 über das Paradies.

[80]) Vgl. S. 152 die Daten bei W. Lübke a. O. S. 57, Schnaase a. O. IV, 338, Moellinger a. O. S. 31, 32 mit Grundriss und Details des Unterchores, Taf. II, 1—1E. Fr. Topphoff im Organ f. christl. Kunst XXII, Nr. 17, Tafel mit Westfront und Kirche von der Südwestseite und mit falschen Quergurten in den äussersten Seitenschiffen des Unterchores. Die Westfronte auch bei J. Fergusson, History of architecture in all countries 1874. E[2] II, 13. Innenansicht der »Krypta« im Maler. und Romant. Westfalen A[2], S. 44, wornach schon die Pfeiler und zwei Säulen nicht mehr mit Moellinger S. 32 und Schnaase a. O. IV, 338 dem Zeitalter der Renaissance, sondern dem Barockstile zuzuschreiben sind. F. Kugler, Gesch. der Baukunst II, 424, enthält sich einer genaueren Datirung. Im Ganzen hat sich die Forschung seither auf die architektonische, geschweige die liturgische Schätzung des ehrwürdigen Kunstalterthums nicht zu tief eingelassen, obwohl man erwarten durfte, dass die Schwierigkeiten, welche ihr die complicirten oder fast unzugänglichen Gelasse und Glieder entgegenstellen, gern dem Reize hintangesetzt wären, welchen die Baulichkeit auf Jedermann an einem Platze macht, der ausser dem landschaftlichen nur Reste von Schönheit und Alterthum mehr bietet. Auf den weiten Plätzen und Vorplätzen, in den langen und vielen Hallen des Schlosses, welche einst Mönch und Priester, Arm und Reich, Handwerker und Künstler, Diener der Kirche und des Fürstenthums belebten, wohnt nun die Stille und Einsamkeit.

[81]) Bei Lübke a. O. X, Taf. XV, 1. Schnaase a. O. Nr. 91 und Moellinger a. O. Taf. II, 1c.

[82]) Sie sind gleichzeitig, weil antik componirt; die jüngeren Gegenstücke zu Paderborn (nach dem Jahre 1000) mussten an den untern Gliedern schon Kehle und Profil annehmen. Vgl. beide Sorten von Capitellen und Kämpfern bei Lübke a. O. Taf. XV, 1 u. 2, und Moellinger Taf. II, 1c. u. 3d.

[83]) Die korinthisirenden Capitelle der alten Basilika, welche noch heute

für ein Erzeugniss der Neuzeit gelten. Denn wenn letztere auch durch Baubücher, die Karolingerkunst im zeitlichen Anschlusse an die Antike, dieser gemeinsam ihre besseren Formen entlehnten, so reden hier das eigenartige Relief und Muster des Blattornaments und alle Umstände einer frühromanischen Bildung das Wort. Warum sollte hier das Capitell neu geschaffen und der Kämpfer erhalten sein, welcher sich kurz nach 1000 zu Paderborn nur ganz der Kunstentwicklung gemäss schon ungebundener im Ornament wiederholt? Warum zeigen denn im selben Unterchore an zwei östlichen Säulen und Pfeilern die Capitelle und Kämpfer, welche unbestrittene Erzeugnisse der Neuzeit sind, jene die kahle »toskanische« Form, diese eine in Zeichnung und Ausführung ganz abweichende Ornamentik? Die vier Säulen sind keine neuen, sondern sehr alte Denkmäler der Steinmetzerei, jedoch deuten ihr fast vereinzeltes Auftreten, ihre stämmigen, d. h. verkürzten Schafte auf einen ursprünglich anderweitigen Gebrauch, oder vielmehr auf eine Versetzung aus einem älteren Baue oder Bautheile: das kann wohl nur eine äussere oder innere Vorhalle oder die Westkrypta der zweiten Stiftskirche aus dem Jahre 844 gewesen sein. Eine Aussenhalle (atrium) bestand hier wenigstens nach dem Jahre 1000 und innere Westhallen begegnen uns sogar in kleineren Kirchen der Karolingerzeit und namentlich in der Frühararchitektur Niedersachsens — hier wohl als Abbilder eines Corveier Muster. Auch eine Westkrypta war gewiss hier am Platze, seitdem sich zu den Reliquien des ersten Stiftsheiligen Stephanus jene des hl. Vitus gesellt hatten (S. 152), zumal da die Ostkrypta, soweit wir erfahren konnten (S. 156), nur der hl. Maria geweiht war.

Verdrängten die beiden östlichen durch zwei Pfeiler gesonderten Säulen, welche gleichfalls in den mittleren Stützenreihen stehen, in der Barockzeit, wie wahrscheinlich ist, ein weit älteres Säulenpaar, so theilte dies sicher Stil und Entstehung mit der westlichen Gruppe und dann lassen die sechs Säulen auf ein ansehnliches Altwerk schliessen, aus dem sie in den Neubau wanderten.

Dieser Neubau ist der Westbau, welcher noch heute steht und uns vorerst beschäftigen muss. Auch er vertritt die Zwecke eines Chores und einer Krypta, zumal im Untergeschosse. Auf diesem erhebt sich eine geradeschliessende Basilika, gen Osten mit dem Hauptschiffe zur Kirche offen, gen Westen wie mit einer kleinen Vorhalle ausgestattet, über dieser wieder ein zweistöckiges Glockenhaus, an den Westecken ohne Vorsprung aus den Mauerfluchten ein Paar viereckiger Thürme, vor der Westfronte ein schmaler Erker bis an das genannte Glockenhaus.

Das fast quadratische Untergeschoss, welches die karolingischen Säulen enthält, zerfällt, wie gesagt, in fünf Schiffe und trägt eher den Ausdruck eines hohen Alters, als der Gedrücktheit. Und doch besteht die Eindeckung aus

---

meistens für frühromanische durchgehen, wurden inschriftlich 1678 ausgehauen. Beschreibung und Ansicht von Müllendorf und Clasen in Bock's Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Serie I, S. 11, 12. Ist vielleicht auch das von Kugler a. O. II, 454 nach Gailhabaud in Holzschnitt beigebrachte Kranzgesims vom Dome zu Speier ein Architektenentwurf der Neuzeit?

wagerechten Kreuzgewölben (ohne Gurten) und wechseln mit den erwähnten Säulen schwere Pilaster und Pfeiler; sie haben attische Basen, vielgliederige Kämpfer, die in den äussersten Abseiten wohl noch abgeschwächt, entstellt oder nicht vorhanden sind, einzelne ein Perlschnürchen. Namentlich erlitten die beiden östlichen Stützenreihen in der Barockzeit, etwa bei der Anlage des Langhauses (S. 155), durchgreifende Restaurationen: die beiden Säulen stiessen uns oben schon als Ersatz weit älterer Vorgängerinnen auf (S. 159), an dem Pfeiler laden die Kämpfer mit Eierstab weit aus, und ihre Wölbung sticht durch einen Riss gegen die westliche ab. Dennoch ist damals der Ostrand des Untergeschosses nicht neu angesetzt, denn die östlichen Stützen tragen doch auch das Ostende der (oberen) Basilika, welches mit seiner Last hier sowohl wie in den Abseiten bedrohlich auf die Gewölbe wirken und die Verstärkungen an den Stützen verlangen mochte.

Sehen wir von diesen und den Neuerungen am Westerker ab, so kommt der Unterchor, welcher den mächtigen Oberbauten und den Niederschlägen fast aller Bauepochen als Basis dient, nicht mehr aus der Karolinger-, sondern aus der Ottonenzeit. Dass die beiden untern Fenster und die Eingänge der beiden Westthürme — beide rundbogig — längst vermauert, und letztere sogar tief im Boden versunken sind, beweist dem ersten Anblicke, dass das altersgraue Werk einst mit dem Aussenboden eine gleiche Ebene hatte. Die jetzt nach aussen ansteigenden Stufen gehören also ebensowenig zur ursprünglichen Anlage, wie im Westerker das Portal selbst, dessen jetzige Einfassung ein Barockeinsatz des 18. Jahrhunderts ist. Verschwunden ist die Alleinherrschaft der Säulen, d. h. die vorwiegende Stützenform der älteren Basiliken und Krypten [84]) — die vorfindlichen Säulen liessen sich gerade bequem aus einem älteren Baue übernehmen, und den Pfeilern eingereiht vergegenwärtigen sie bereits eine sächsische Baueigenheit. Die Pfeiler sind in den äussersten Reihen schon ohne Wechsel geblieben, und wie in der Ostkrypta zu Gernrode schwer und stämmig; in der Wölbung ist das Gebälk und die Tonnenform der Wipertikrypta zu Quedlinburg gänzlich aufgegeben gegen Kreuzgräten, die auch in der Gernroder Ostkrypta [85]) auftreten. Neben den antikischen Gesimsen mit kräftigen Gliedern, welche in den Einhardsbasiliken Frankens [86]) entdeckt wurden, kommen bereits solche mit kleinen und gehäuften Elementen zum Vorschein, wie bald nach dem Jahre 1000 unverhohlener zu Hildesheim an den Kämpfern der Michaelskirche und in den Paderborner Bauten. Gewisse unscharfe Profilschnitte zeugen von einer Hand, welche es mit den antiken Vorlagen nicht genau mehr nahm. Barbarische Gebilde wie zu Gernrode oder Motive, welche auf Holzschnitzerei fussen, fehlen schon gänzlich. Den Thürmen

[84]) A. Springer in der Westdeutschen Zeitschrift III, 205.

[85]) Nach O. v. Heinemann in der Zeitschrift des Harzvereins 1877, X, 29 ff., 43 ist die Kirche zu Gernrode 959 begonnen und nach 965 mit Westthürmen und Nonnenchor abgeschlossen — S. 34, 54 um die Mitte des 12. Jahrhunderts mit Westapsis, Krypta und Glockenhaus umgestaltet.

[86]) Schneider in den Annalen des Nassauischen Geschichtsvereins XII, Taf. VII, XIII, Taf. VII.

sind die breiten bequemen Treppen ältester Anlage[87]) und zugleich die jüngere Viereckform[88]) eigen, der Westfronte, auch wenn das Obergeschoss ursprünglich noch nicht mitzählte, überhaupt leichte Verhältnisse; dagegen hat der Westbau zu Gernrode, welcher nach 965 fertig wurde, eine ungelenkere Gesammtfigur und noch runde Flankenthürme mit altfränkischer Flächenzier.

Eine nähere Handhabe zur Datirung gewährt uns die Bartholomäicapelle zu Paderborn, ein Werk nachweislich aus dem Jahre 1017[89]). Sie und der Corveier Bau geben sich stilistisch und daher auch im Alter wenig nach. Zu Paderborn erscheinen die Kämpferaufsätze bereits reicher gegliedert, von den Capitellen schon einige der Würfelform zugeneigt, also der Antike völlig entfremdet, die Kämpfer auch mit einer kräftigen Kehle versehen, überhaupt Gliederungen und Ornamente massenhafter verwandt, und die Gewölbe nur mehr an den Lagerpunkten mittelst Kreuzgräten, sonst kuppelartig aufgeführt. Der Bau zu Corvei rangirt stilistisch zwischen der Gernroder Kirche und der Paderborner Capelle und fällt daher zeitlich etwa mit dem Jahre 1000[90]) zusammen.

Bis zu welcher Höhe den Thürmen dies Alter zukommt, ist fraglich; ihre ursprünglichen Obergeschosse sind später erneuert und dadurch dem kunsthistorischen Vergleiche entzogen. Die Westfronte, eine Musterkarte von zeit- und stilverschiedenen Partien, zeigt Lichter und Eingänge mit Gewänden oder spitzigem Schlusse der Barockkunst (S. 156), am Unterbaue die erwähnten Neuerungen oder Vermauerungen, sonst an den Thürmen keine Anzeichen einer Unterbrechung, als am Nordthurme eine Horizontalzone von gebrechlichen und ungleichen Steinen. Da dieselbe schon ziemlich hoch und ungefähr zwischen den Fusspunkten von zwei Fugen liegt, welche Thürme und Querhaus scheiden, so muss der Bau, kaum erheblich unterbrochen, bis zur Vollendung der Empore fortgeschritten sein, obgleich ein jetzt verschlossenes Lichtloch des Südthurmes auf ihre Abseite weist. Als vollendete Basilika ohne Kreuz und Apsis harmonirt sie räumlich mit dem Unterchore, thut oder that sich mit dem Mittelschiffe östlich durch einen hohen Schwibbogen gegen die Kirche, westlich durch rundbogige Pfeilerarkaden gegen eine zweigeschossige Vorhalle (S. 159) oder das Thurmmittel und südlich durch jetzt noch kenntliche Eingänge gegen den alten Conventsbau (S. 155) auf. Drei Pfeilerpaaren, welche

---

[87]) F. v. Quast im Correspondenzblatte des Gesammtvereins XVII, 5.

[88]) Die Frühzeit liebt kreisförmige Grundrisse. Humann im Correspondenzblatte des Gesammtvereins 1884, S. 84.

[89]) Grundriss, Durchschnitt und Capitelle bei Lübke a. O. Taf. II; W. E. Giefers, Drei merkwürdige Capellen A[2], Taf. I, 1 u. 3, II, 2 u. 3; Moellinger a. O. Taf. II, 3—3g, und namentlich J. Kayser in den Mittheil. der k. k. Central-Commission 1865, X, 32—40.

[90]) Der Wahnglaube an den Weltuntergang des Jahres 1000 hat in Deutschland den Flug der Kunst nicht zu hemmen vermocht. Diese schon H.-St. S. 356 ausgesprochene Ansicht ist seitdem mehrfach bestätigt, eingehend von H. v. Eicken in den Forschungen z. deutsch. Geschichte 1883, XXIII, 305 ff. Dagegen F. Hirsch in den Jahrbb. des deutschen Reichs unter Heinrich II., Bd. I, 366. »Im Anfange des 11. Jahrhunderts scheinen an vielen Orten die alten Gebäude, die alte Lebensweise nicht mehr genügt zu haben.«

die Obermauern mit restaurirten Fenstern halten, entsprechen vorwärts und rückwärts Eckpfeiler und in den Abseiten ein Wandpilaster dem Mittelpaare. Dies ist von hervorragender Stärke und nach innen mit Pilaster verstärkt, welche an der Oberwand blind endigen und wohl deshalb des Quergurtes entbehrten, weil das Untergeschoss bereits arg belastet erschien. Das Hauptschiff und die niedrigen Abseiten begnügen sich auch mit einer Holzdecke, wovon die alte Bemalung verwischt [91]), die Flachschnitzereien der Balken indess noch deutlich herabschillern. Neben den einfachen attischen Basen überrascht an den Kämpfern eine scharf gezeichnete Gliederung, z. B. aus Rundstab, zwei Karnissen, Platte und Zwischenstückchen, nur einmal ein antikisches Bändchen. Man bemerkt oben also eine grössere Vorliebe für das Ornamentale, eine weit leichtere und lockerere Handhabung der antiken Vorbilder als unten — dies und der Aufwand von Zeit, Mühe und Opfer, welchen einst die monumentalen Gebäude erforderten, bestärken uns in der Ansicht, dass von der Grundsteinlegung des Unterchores bis zum Abschluss der (Ober-) Basilika mindestens ein Geschlechtsalter verstrichen sei. Dem Abschlusse der letzteren folgte wohl bald die Erhöhung ihrer Vorhalle und das beiderseits durch mehrere Lichter erhellte Untergeschoss des Glockenhauses, an dessen Mittelsäulchen noch antikische Knäufe und attische Basen mit Kleingliedern auffallen.

Einem Grosskloster, welches die Fahne der Cultur vorantrug, stand eine so wuchtige Bauleistung wie der Unterchor in jener Frühzeit wohl an, als andere Klöster, zumal Fulda [92]) und Essen [93]) ihre Kirchen mächtig vergrösserten und auch die Bischofssitze sich zu grossen Bauunternehmungen rüsteten. Wir stützen uns auf die Klostergeschichte, wenn wir dieselbe entweder dem Abte Druthmar oder seinem Vorgänger Thiatmar (983—1001) zuschreiben. Spricht schon das Stilgefühl mehr für den Schluss des alten, als den Anfang des neuen Jahrtausends, so schaute Thiatmar, ein Graf von Walbeck [94]), bei seinem Antritte auf die sonnigsten Tage der Abtei zurück: vom Papste Benedict VII. waren ihr 981 die Papstunmittelbarkeit und dem Abte hohe Ehren bewilligt [95]), von Otto d. Gr. dem Kloster gewiss die glänzendsten Proben der Huld erwiesen, wenn Mönch Widukind seine und des sächsischen Hauses Thaten mit einer Begeisterung feiert, die zugleich von dem patriotischen Hochgefühle der Mönche ein erbauliches Zeugniss ablegt. Mit Gandersheim und Quedlinburg hat überhaupt unser Weserkloster das Meiste für den Nachruhm des grossen Otto gethan [96]). Sollte Corvei, das hl. Paladium Sachsens, den Ruhm und Ueberfluss

---

[91]) Moellinger a. O. S. 31.

[92]) Abt Werner von Fulda († 982) verschönte die Klosterkirche im Osten um ein Paradies mit Säulen und Hallen. Paradisum ... columnis, porticibus inferioribus et superioribus honorifice exstructis ... Bei J. Evelt in der Westfälischen Zeitschrift 39, II, 97.

[93]) Der Neubau schloss mit dem Westchore um 1011 ab. Humann im Correspondenzblatte 1884, S. 87, 88.

[94]) Erhard, Reg. Hist. Westf. I, 655.

[95]) Westf. Urk.-Buch, Supplement Nr. 518.

[96]) Köpke-Dümmler, Kaiser Otto d. Gr. 1876, S. 522.

des Landes bloss mit Worten, nicht auch mit Kunstdenkmälern verkündigen! Mit der günstigen Bauzeit stimmt, was der Chronist unstreitig nach ältern Eingebungen versichert: Thiatmar habe in der alten Stiftskirche Vieles und Mancherlei gebessert und gebaut [97]), und höchst wahrscheinlich war es dieser Abt auch, welcher zum Schmucke des Hochchors sechs eherne Säulen giessen liess [98]). Das erste Anrecht auf den Kerntheil des Westbaues gebührt also laut Schriftquellen und Stilzeichen Thiatmar — keineswegs seinen nächsten Nachfolgern (1001—1015); unter diesen drückte das Kloster so arge Zerrüttung der Disciplin und des Vermögens, dass Kaiser und Bischof es 1015 einer ernstlichen Reform unterwarfen. Nun ward aus Lorsch, der längst bewährten Stätte der Wissenschaften und Religiosität [99]), Abt Druthmar (1015—1046) berufen, durch ihn ein neues Regiment und eine geregelte Verwaltung eingeführt, sowie das erste Güterverzeichniss aufgestellt [100]). Auch sollte man meinen, Abt Reginbald von Lorsch (1018—1033), eine weitberühmte Autorität in Bauangelegenheiten [101]), sei dem Zögling seines Klosters Druthmar zu Corvei mit Rath und That zur Hand gegangen. Wäre der Unterchor von ihm begonnen, so ständen dessen archaistischen Stilcharaktere in Widerspruch mit der gleichzeitigen und freieren Architektur Meinwerks zu Paderborn — unstreitig ist der stilistisch wenig jüngere Oberchor mit den anschliessenden Thurmtheilen sein Werk, vielleicht auch das Untergeschoss des Glockenhauses. Wenn die Chroniken, wie so häufig, auch hier von seinen Bauten schweigen, so redet doch die Glockeninschrift des Jahres 1584 von ihm als dem Stifter der grossen Vitusglocke Cantabona; ihre Anschaffung, scheint es, krönte den vollendeten Bau. Das Glockenhaus erhielt eine Glocke.

---

[97]) Letzner a. O. Fol. 82 b, welcher nach 40 b und besonders Fol. 77 a f. von dem »in Chroniken und Historien erfahrenen und belesenen« (Fol. 62 a) Abt R. v. Bocholtz (1555—1585) mehrere alte Abtskataloge erhielt und den nach Ansicht des Klosters ältesten und sichersten benutzte. Letzner (oder seine Quelle) verwechselt wohl in Folge eines Lesefehlers die gleich viele Buchstaben zählenden Namen der Aebte Diethmarus (Thiatmar) und Deuthmarus (Druthmar) — sonst ist mutatis mutandis ihre Folge in der Abtsreihe und die Angabe ihrer Thaten, indem z. B. Diethmar (also Druthmar) als Klosterreformer auftritt, ganz richtig, nur nicht das überall unsichere Regierungsdatum. Wenn die Chronik sodann ausser den Erzsäulen (Fol. 73 a, 82 a, 83 a) dem Druthmar (also Thiatmar) auch die Cantabona-Glocke, diese dagegen im Umgusse 1584 sich dem »Druthmar« zuschreibt, so repetirt entweder eine Namensverwechslung in der Chronik, oder — und das schwerlich — die Inschrift des Umgusses, den Letzner doch erlebte, beruht selbst auf einem Irrthum.

[98]) Ueber die Säulen der altchristlichen Apsis O. Mothes, Die Basilikenform A² S. 37; über die Symbolik der Metallsäulen Beda, De templo Salomonis c. 18 bei Mone im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1835, S. 493 f., über die Metallsäulen vor dem Hochaltare zu St. Gallen Neuwirth a. O. CVI, 21.

[99]) Vgl. Historisch-politische Blätter 1873, S. 72, 550. Die Belege für die hohe Culturthätigkeit dieses Klosters mehren sich täglich.

[100]) Westfäl. Urk.-Buch, Supplement Nr. 736.

[101]) W. Schleuning, Michaels-Basilika auf dem Heil. Berge bei Heidelberg, 1887, S. 18 ff.

Die geläufige Herleitung des Oberchors oder gar der untern Thurmpartien [102]) von dem Abte Saracho (1056—1071) scheitert an dem unstäten Regimente seiner Vorgänger [103]), an den damaligen Sachsenkriegen und andern Plagen, indem z. B. das Kloster 1065 — doch nicht auf Dauer — dem Erzbisthum Hamburg incorporirt [104]), dann ihm bis 1080 der Besitz der osnabrückischen Zehnten geschmälert ward [105]); dennoch hat man, und zwar im Irrlichte falscher Annalen [106]), Saracho als Bauherrn ausgegeben oder seine gleichfalls unsichere Kirchweihe der Kilianskirche zu Höxter auf die Corveier Stiftskirche bezogen [107]) — es zerfällt also die Sarachonische Bauherrlichkeit in sich selbst.

Von dem Untergeschosse des Glockenhauses unterscheidet das Obergeschoss als späteren Aufbau der vereinfachte Entwurf, Säulchen mit attischen Basen von verschiedener Höhe und rein romanische Glocken- und Würfelcapitelle — es datirt aus dem 12. Jahrhundert und eher aus der Regierung des Abtes Wibald (1146—1160), dessen Baulust die Quellen bezeugen, als des späteren Nachfolgers Widekind (1189—1205), auf den auch eine Restauration der Kirche zurückgeführt worden ist; in der That hat Wibald kirchliche Bauten, wie früher zu Stablo, so 1148 zu Corvei durch einen Godfried und Anschelm begonnen [108]).

Nach allgemeiner Annahme haben mit diesem Obergeschosse Stil und Entstehung gemein die Obertheile der beiden Frontalthürme: den Säulen ihrer beiden durchbrochenen Geschosse eignen attische Basen mit und ohne Eckblatt, oder wie im Glockenhause, mit mehrgliedrigen Wulsten, Würfelcapitelle, auch solche von altromanischem Aussehen und hoch im Südthurm sogar antikische Knäufe. Solch eine Sammlung heterogener Stilgebilde spottet entweder jeder stilistischen Chronologie, oder sie begreift ältere Ueberbleibsel

---

[102]) Lübke, der den ganzen Westbau für karolingisch zu halten scheint, schreibt S. 58 die Obertheile der Thürme, Schnaase a. O. IV, 338 und mit ihm Topphoff a. O. XXII, 194 f. die Obertheile der Thürme, des Mittelbaues und den Oberchor dem Saracho zu, ebenso mit Ausschluss des in den Anfang des 12. Jahrhunderts versetzten Hochgemäuers der Thürme Moellinger a. O. S. 31.

[103]) Steindorff, Jahrbb. d. deutschen Reichs unter Heinrich III., Bd. II, 115, 329.

[104]) Reg. Histor. Westfaliae I, Nr. 1097.

[105]) Wilmans, Kaiser-Urkunden I, 512.

[106]) Apud Leibnit. SS. rerum germanicarum II, 304: (1059 Saracho) instaurat collapsa et combusta aedificia totius monasterii. Bonus architectus.

[107]) v. Quast und Otte, Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters A[5], II, 208 führen den ganzen Westbau mit Ausschluss der Obergeschosse auf Saracho zurück; letzterer nennt, Gesch. der Baukunst 1874, S. 198, eine Kirchweihe des Jahres 1075, welche sonst nur von Höxter erwähnt wird. (Kampschulte a. O. S. 14) und von Quast berücksichtigt dabei namentlich die jenen des Unterchores gleichartigen Zahnschnittabaken zu Paderborn und die korinthisirenden Capitelle des Popponischen Baues zu Echternach, ohne die Unechtheit der letzteren und die günstigen Bauverhältnisse um 1000 in Anschlag zu bringen. Correspondenzblatt des Gesammtvereins XVII, 5.

[108]) Die Belege bei Jaffé l. c. I, 61 ad an. 1148; Letzner l. c. Fol. 87a.

oder neue Einzelheiten, welche nach jenen oder nach Baubüchern geformt sind. Thatsächlich erfuhren beide Thurmstämme einen umfassenden Umbau nicht mehr im Mittelalter, sondern nach dem Berichte des Zeitgenossen erst in dem Jahre 1589 [109]) — ja nach dem Wortlaute, doch sicher irrig — einen vollständigen: Den 3. Martij hat man ... die beiden durchausz bawfälligen Glockenthürmer ... abzunemen unnd wider zu bawen angefangen, warauff auch ein grosser unkost gangen. Aber dagegen sind jztbemelte beiden Thürmer dem bawmester gantz wolgeraten ... Sind auch zierlich zugericht und wol volendet würden:

Hans Roringen von Godelheim
Die Thürm gebawt hat wol und fein.
Von Frislar meister Curdt Macke,
Die Thurm geziert mit gute Dache.

Es war nicht zu umgehen, dass unsere Erörterungen von der Urzeit des Corveier Baulebens bis in die Renaissance hinüberschweiften — nur so wollten sich jüngere, ältere und älteste Kerntheile als solche von einander lösen.

So mannigfaltige Räume und Gelasse, wie hier im Westbau zusammenschlossen, schmeckten und gelangen dem malerischen Sinne der Vorzeit besser, als den Jahrhunderten der »Perspectiven geraden Fluchten« und Baupläne. Und noch ein weiterer Bau gruppirte sich an die Westfronte — ein Paradies. Vom späteren Chronisten [110]) wird es als das Hintertheil der ältesten Kirche, die nach seiner irrigen Meinung im Westen der heutigen stand, und zugleich ausdrücklich als Paradies gekennzeichnet, welches einst als Begräbniss benutzt, zum Theile noch vorhanden, zum Theile öde oder wüst sei. Das Gebäude, worauf der stichhaltige Theil seiner Aeusserung geht, lag zwischen den beiden Thürmen und dem Büttnerhause, und nach einer andern Zeitstimme vor der Kirche, also westlich vor dem Westwerke, und theilte mit diesem, da es im 16. Jahrhunderte baufällig oder gar verstümmelt war, jedenfalls die gleiche Bauzeit. Es war entweder eine grossartige Anlage, wie das Paradies zu Fulda (S. 162), oder ein offenes Viereck, inwendig mit Säulenhallen, wie jenes zu Essen, und mündete mit ihnen, wie dieses noch heute, auf die beiden Thüren (der Thürme, S. 160). Wir kommen auf anderweitige Seitenstücke noch zurück.

---

[109]) Letzner a. O. Fol. 73b, 94a, 69b, nachdem Abt Bocholtz als »guter Baumann« die Klostergebäude ausgebessert hatte.

[110]) Letzner a. O. Fol. 69a, 70b, 65a. Abt Heinrich von Aschebrock (1616—1624) hat verschiedene aedificia abbrechen und wieder aufbauen lassen ... auch den Paradis, so vor der Kirche ... gestanden, allwo jetzo das Brauhaus steht, abbrechen lassen. Die Stelle bei Wigand, Denkwürdige Beiträge, S. 17. intra muros atrii monasterii nostri ... ad an. 1148 bei Jaffé l. c. I, 247.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Versteigerung der Gemäldesammlungen des Freiherrn von Münchhausen (Hannover), des Malers Franz Reichardt (München) und des Stadtbaumeisters J. P. Weyer zu Köln (28. u. 29. October 1887) durch J. M. Heberle.

Seit längerer Zeit wieder die erste Gemäldeversteigerung in Köln, die für Liebhaber und Kunsthistoriker von grösserem Interesse war und daher auch eine reichliche Anzahl von Käufern von allen Seiten her herbeigezogen hatte. Die Glanzpunkte derselben waren ein grosser Cranach vom Jahre 1534: Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes vor einem von Putten gehaltenen Vorhang, eine ausgezeichnete Originalwiederholung des Bildes im Germanischen Museum, interessant auch wegen des deutlich erkennbaren Einflusses italienischer Kunst (5200 Mark), — ferner ein dem Willem Kalf zugeschriebenes grosses Stillleben (Nr. 81) von ungemein reicher, farbenprächtiger Wirkung, welches nach Bredius vielmehr ein Werk des Ab. van Beijeren sein dürfte (2550 Mk.), — endlich ein ganz einzigartiges Werk des Jan Miense Molenaer, in welchem der Meister in der sprühenden Lebhaftigkeit momentanen Ausdrucks mit Franz Hals wetteifert, dessen Stil hier in der bedeutendsten Weise nachgeahmt erscheint. Zwei Cavaliere treiben ihren Scherz mit einer lachend herausschauenden Frau, die eine Schinkenpastete bringt. Der eine sitzende langt sich von dem Gericht zu, indem er sehr erheitert zuschaut, wie sein jugendlicher, übermüthig dreinschauender Kamerad heimlich von hinten aus einem Glase auf den Kopf der Frau Wein träufeln lässt. Rechts giesst ein dienender Bursche aus hoch erhobenem Kruge Wein in ein Glas. Die Figuren sind etwa lebensgross und sind ungefähr bis zu den Knieen sichtbar. Das Ganze ist in einem feinen grauen Tone gehalten, sehr sorgfältig, dabei aber doch kräftig ausgeführt. Es stimmt durchaus mit anderen frühen Bildern des Malers, namentlich dem fälschlich Boursse genannten, im Besitze des Herrn von Niesewand in Mühlheim befindlichen, überein. Das Monogramm besteht aus J. und den in Eines verschlungenen drei Buch- M O R — die Jahreszahl, die ich nicht deutlich entziffern konnte, soll nach dem Kataloge 1629 sein. Das Bild wurde mit 6500 Mk. bezahlt.

Die übrigen erwähnenswerthen Bilder seien in der Reihenfolge des Kataloges angeführt. 1. W. van Aelst (?): Stillleben. 220 Mk. — 4. Altkölnischer Meister des 15. Jahrhunderts: Der hl. Petrus den Erzbischof Hermann IV. von Hessen empfehlend. Farbenkräftiges, ansprechendes Bildchen von einem Künstler aus der Richtung des Meisters der Lyversberger Passion. 470 Mk. — 5. Altkölnische Schule um 1500: Christus in Gethsemane. Eigenthümliches Bild von einem Künstler, der Beziehungen zum Meister von S. Severin aufweist. 185 Mk. — 6. Altkölnische Schule: Maria mit dem Kinde. Rohe Arbeit aus der Schule des Meisters Stephan. 50 Mk. — 7. 8. L. Backhuisen: Zwei kleine Marinen. 140 Mk. — 10. Angeblich W. Bartsius: Der verlorene Sohn. Nach Eisenmann: J. Bijlert. 950 Mk. — 11. 12. Francesco da Ponte, gen. Bassano (??): Allegorien auf den Handel und den Landbau. 102 Mk. — 13. Ab. van Beijeren: Fischstück. Kräftig, aber schwer in der Farbe, mit Blick auf Seeküste. 460 Mk. — 15. G. de Bergh: Stillleben. Etwas sehr schwer, aber nicht ohne Wirkung. Bez. 155 Mk. — 15 A. Stillleben. In der Richtung des Ab. van Beijeren. 290 Mk. — 18. Arnold Boonen (?): Knabe mit Licht. 165 Mk. — 19. Angeblich Ab. van Borssum: Flachlandschaft. In kräftigem braunem Tone, der von Wolken ganz überzogene Himmel bringt einen etwas trüben Charakter in das Ganze. Nach Eisenmann: ein G. du Bois. 390 Mk. — 20. Angeblich Leonhard Bramer: Rückkehr des verlorenen Sohnes. Nach Bredius: von Pieter Vromans. 205 Mk. — 22. B. Breenbergh (?): Italienische Landschaft. 100 Mk. — 23. Elias van den Broeck: Blumenstück. 460 Mk. — 24. Angeblich Adriaen Brouwer: Wirthshausscene. Von Pieter Quast. 900 Mk. — 25. Angeblich Jan Brueghel: Landschaft. Dem Gillis de Hondecoeter verwandt; wie ich glaube, aber doch nicht von ihm, sondern einem Antwerpener Meister. 630 Mk. — 26. Angeblich Hans Burgkmair: Zwei Heilige. Schwache Stücke, etwa der Richtung des Hans Fries verwandt. 150 Mk. — 27. Angeblich Ann. Carracci: Der hl. Hieronymus. Wiederholung des Giacomo Bassano in der Münchener Pinakothek (1148). 40 Mk. — 28. Angeblich Mich. Amerighi, gen. Caravaggio: Die hl. Familie. Alte Copie eines Bildes von Proccaccino. 100 Mk. — 30. 31. Angeblich Bourguignon. Grosse Schlachtenbilder. Schule des Salvator Rosa. 520 Mk. — 32. Angeblich Michiel von Coxcie: Die hl. Familie. Von einem italienisirenden Niederländer (Richtung des L. Lombard), recht gut und selten ansprechend. Der Einfluss des Paris Bordone ersichtlich. Bez. 1545. 395 Mk. — 34. Angeblich Lucas Cranach d. Ae.: Maria mit dem Kinde. Schulbild. 140 Mk. — 35. Angeblich A. Cuijp: Landschaft mit Viehheerde. Gefälschte Inschrift. Von Bredius, sehr mit Recht, H. Mommers genannt. 900 Mark. — 37. 37. Balth. Denner: Zwei ganz feine kleine Fruchtstücke. 40 Mk. — 42. Genannt Abraham van Diepenbeck: Der Sohn des P. P. Rubens. Ist eine gute Copie aus der Schule des Rubens von dem in Berlin befindlichen, aus Blenheim erworbenen Joost von Cleef. 76 Mk. — 45. J. v. d. Does: Thierstück. 70 Mk. — 47. Joseph Ducreux: Porträt der Erzherzogin Marie Christine von Oesterreich. 610 Mk. — 48. Angeblich A. Dürer: Ecce homo. Unangenehmes glattes Bild aus

dem Ende des 16. Jahrhunderts, vielleicht aus Nürnberg. 130 Mk. — 49. Angeblich Gaspard Dusset, gen. Poussin: Italienische Landschaft. Ist von Huysmans. 350 Mk. — 50. Ant. van Dyck (?): Porträt des Jean de Montfort. Kleine Skizze, braun in braun. 4150 Mk. — 52. Richtung des van Dyck: Porträt. 1160 Mk. — 56. Angebl. Adam Elsheimer: Badende Mädchen. Nicht von ihm. 70 Mk. — 57. All. van Everdingen: Gebirgslandschaft mit Mühle. Von unruhiger Wirkung. Bez. 3350 Mk. — 58. Derselbe: Norwegische Landschaft mit Wasserfall. Einfacher und grossartiger in der Composition und ruhiger im Lichte, als das vorhergehende. 1950 Mk. — 59. Angeblich Hubert van Eyck: Salvator mundi. Nach Quentin Massys, wohl von Jan Mostaert. 700 Mk. — 60. Angeblich Bernardino Fasolo: Weibliches Porträt (einer Gräfin Fugger). Woher diese sonderbare Benennung? Offenbar eine matte Copie nach Amberger. 55 Mk. — 62. Franz Francken d. J. (?): Der Raub der Sabinerinnen. Bez. 650 Mk. — 63. Derselbe (?): Maria mit dem Kinde. 65 Mk. — 64. Derselbe: Der Calvarienberg. 160 Mk. — 65. Gortzius Geldorp: Männliches Porträt. Bez. mit Monogramm und Anno 1613. 330 Mk. — 66. N. Gillis: Stillleben, mit sehr vielen kleinen zerstreuten Details, reich und lebhaft in der Farbe. Von der Bezeichnung konnte ich lesen: N. Gill || fecit. Angeblich datirt 1601. 145 Mk. — 69. Abel (nicht Hans) Grimmer: Porträt. Bez. und datirt 1562. 70 Mk. — 71. Angeblich Heda: Stillleben. Ist Pieter Claasz. 1250 Mk. — 72. Dito. Stillleben. 820 Mk. — 73. J. D. de Heem: Fruchtstück. Bez. Trefflich. 1700 Mk. — 74. Desselben Manier: Stillleben. Mit eigenthümlich plastisch erhöhter Apfelsine. 47 Mk. — 75. Egb. van Heemskerk: Bauernstube. Bez. und datirt 1697. 140 Mk. — 77. Bezeichnet: M. Hobbema: Hütte im Walde. Nicht Hobbema. Nach Bredius von R. van Vries. 1160 Mk. — 79. Abr. Janssens: Die afrikanische Sibylle. Coloristisch sehr wirksam. 80 Mk. — 82. Jan van Kessel: Waldlandschaft. 345 Mk. — 84. Angeblich C. Koedyck: Kanallandschaft. Nach Bredius ein C. van Willigen. 440 Mk. — 85. J. D. Claeuw: Blumenstück. Bez. 410 Mk. — 86. G. v. d. Leuw: Landschaft mit Vieh. Bez. 31 Mk. — 88. Angeblich B. Luini: Heil. Familie. Alte Copie. 410 Mk. — 90. Angeblich J. v. d. Meer de Jonghe: Landschaft mit Vieh. 820 Mk. — 91. Johann Meerhout: Grosse Landschaft. Bez.: Johan Meerhout 1661. Interessantes Bild. 85 Mk. — 94. Angeblich Hans van Melem: Predigt des hl. Lucas. Ob überhaupt kölnische Schule? 410 Mk. — 95. Angeblich Simone Martini: Maria mit dem Kinde. In der Richtung des Lorenzo Monaco — ob vielleicht von dem Meister Rosselli (Jacopi Franchi), von dem Herr Charles Fairfax Murray in Florenz ein bezeichnetes Bild besitzt? 175 Mk. — 99. François Millet (?): Landschaft. 200 Mk. — 100. Derselbe: Landschaft. 35 Mk. — 102. Klaes Molenaer: Die Bleiche bei der Windmühle. Bez. K. Molenaer 1643. Ein ausgezeichnetes, ganz ausnahmsweise schönes Bild des Meisters. 1290 Mk. — 104. Paulus Moreelse (?): Porträt. 165 Mk. — 105. Michiel von Murssher: Genrescene. Bez. und datirt 1669. Sehr feines, liebenswürdiges Bildchen, zu seinen besten Werken gehörend. 3350 Mk. — 106. Dan. Mijtens: Porträt. 85 Mk. — 107. Aart

v. d. Neer (?): Mondscheinlandschaft. Bez. 1550 Mk. — 110. 111. Gen. Oberdeutsche Schule: Zwei Altarflügel. Niederrheinische Arbeiten, welche den Einfluss des Meisters vom Tode der Maria und der Vlaemen verrathen. 92 Mk. — 113. Gen. Oberdeutsche Schule: H. Bischof. In der Art des Pseudo-Grünewald (aber nicht gut genug für ihn). 91 Mk. — 114. Angeblich B. van Orley: Weibliches Bildniss. In der Richtung des Meisters der weiblichen Halbfiguren, aber schwächer. 140 Mk. — 115. Derselbe: Geburt Mariä. Feines Bildchen aus seiner Frühzeit. 810 Mk. — 116. Angeblich B. van Orley: Kleines Bildchen der Maria mit dem Kinde. Von einem Niederländer, der den Einfluss der Lionardo'schen Schule erfahren hat. 140 Mk. — 117. Angeblich derselbe: Maria mit dem Kinde. Von einem etwas späteren vlämischen Meister. 290 Mk. — 119. Isack van Ostade: Bauernschenke. Sehr zweifelhaftes Stück. 400 Mk. — 120. Ant. Palamedesz: Musizirende Gesellschaft. 660 Mk. — 122. Jan Porcellis: Marine. 340 Mk. — 123. Egb. van der Poel: Küchenınterieur. Feines Bildchen. 420 Mk. — 126. Guido Reni: Mater dolorosa. 400 Mk. — 127. P. P. Rubens: Porträt des Justus Lipsius. Vortreffliche alte Copie. 260 Mk. — 128. Angeblich David Ryckaert: Bauernbelustigung. Sehr schwach und roh. 330 Mk. — 129. H. Saftleven: Flusslandschaft. Bez. H. S. und 1648. Gut, aber etwas verwaschen. 96 Mk. — 130. Dirk van Santvoort (?): Weibliches Porträt. In kühlem Ton gehaltenes treffliches Bild. 910 Mk. — 131. Angebl. Andrea del Sarto: Brustbild eines bartlosen Mannes. In der Art des Franciabigio, wenn auch etwas zu hart für ihn. — 132. R. Saverij: Das Paradies. Bez. 110 Mk. — 133. M. Simons: Stillleben. 575 Mk. — 134. Joh. Adr. van Staveren: Ein Eremit. 100 Mk. — 135. Jan Steen: Lot und seine Töchter. Ausgezeichnet, farbig und fein ausgeführt, aber abstossend durch den widerwärtigen Gegenstand, den man ungern von einem so geistreichen Künstler behandelt sieht. 2000 Mk. — 137. David Teniers (??): Die hl. Familie. 1100 Mk. — 138. (Nachahmung des) Gerhard Ter Borch: Damenporträt. 380 Mk. — 141. Angeblich Lucas von Uden: Waldlandschaft. Ist von J. Arthois. 480 Mk. — 142. Umbrische Schule: Der auferstandene Heiland. Schule des Perugino. 40 Mk. — 143. Perugino's Schule: H. Bernhardin von Siena. 65 Mk. — 149. Tizian: Porträt eines Knaben. Ansprechend, von einem Brescianer Meister, dem Moroni verwandt. — 150. Ad. v. d. Velde: Landschaft mit Vieh. Alte Copie. 360 Mk. — 152. H. Verschuring (?): Das Echo. 320 Mk. — 154. Angeblich Vincent Laurenszen van der Vinne: Stillleben. Bez.: Loauens. 350 Mk. — 158. Em. de Witte: Kircheninterieur. 580 Mk. — 160. Philipp Wouwerman (?): Halt vor der Schenke. Nicht von ihm. — 162. Balthasar van den Bosch (??): Der Alchymist. 790 Mk.

H. Thode.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Edmond Bonnaffé, Les Propos de Valentin. Paris, J. Rouam 1886. 8°, 110 S.

Wir erwähnten jüngst schon bei Gelegenheit der Besprechung von Bonnaffé's Werk »L'histoire du meuble« der »Propos« des gleichen Verfassers und nannten sie »ein heiteres Andachtsbuch für den vorgeschrittenen Jünger der Bibeloterie«. Darüber erhielt ich eine freundschaftliche Zurechtweisung von einem Mitgliede des Sprachvereins, der das Wort nicht gelten lassen wollte. Ich suchte ein entsprechendes deutsches Wort, bis jetzt vergeblich, bedeutet doch Bibelot alles Schöne oder auch nur Interessante, was in der Sammlung des Kenners und Liebhabers aufgehäuft ist, was ohne bestimmten Zweck, oder doch nur mit nebensächlicher Erfüllung eines solchen in dem Salon der Modedame steht, von der Emailplatte des 10. Jahrhunderts bis zur Commode en Vernis Martin, von der Elfenbeinsculptur und der ciselirten Rüstung bis zum Holzteller. Das Wort »Alterthümer«, »Seltenheiten« gibt bald einen zu weiten, bald einen zu engen Begriff, und so möge mir denn zur Bezeichnung eines ausgeprägt französischen Begriffs das französische Wort erlaubt sein, das mit diesem Bericht von der Wachsamkeit unserer Sprachwarte zugleich seine Erklärung gefunden hat, soweit sein Chamäleonscharakter es gestattet. Die »Propos« führen uns in jene intimen Kreise von Paris, in denen das Sammeln wie ein Mysterium gepflegt wird. Wer darüber geringschätzig denken will, der sehe sich die französische Litteratur über Kunst und Kunstgewerbe an, deren Tüchtigkeit und Vielseitigkeit wesentlich auf der Arbeitstheilung und den Kenntnissen der Pariser Sammler beruht.

Im Spätherbst bei der Rückkehr vom Lande, von den Bädern, beginnt die Arbeit. Der December ist der Mai der »Curiosité«. Im December entpuppt sich der Sammler aus der Larve des Sommerfrischlers, »die Flügel gepudert mit Gold, den Bauch gefüllt mit Bankbillets«. »Es gibt von allen Sorten, junge, alte, grosse, kleine, männliche, weibliche; es gibt Sammler von Localcuriositäten, von merovingischen, classischen, religiösen, medicinischen, freigeistigen, von solchen der höheren und mittleren Stände, von Waffen, Aus-

grabungen, prähistorischen Dingen, von deutschen, türkischen, peruvianischen, russischen, italienischen, amerikanischen, englischen, egyptischen.« Die Salons öffnen sich, man begegnet sich, man schüttelt sich kräftig die Hände, wie die Faustkämpfer vor dem Kampfe. Eine kleine Anzahl, die Fanatischen, sind in Paris geblieben. Man fragt sie: Haben Sie die letzten Erwerbungen des Louvre gesehen? Sind die Ausgrabungen von Susa angekommen? Was macht Cluny? und der nächste Salon? und die Versteigerungen? Man bildet Gruppen, man spricht, man zischelt, man vertraut sich wundersame Dinge »unter dem Siegel der Verschwiegenheit«. Das ganze Personal der »Curiosité« ist in Bewegung. Die grosse europäische Imitations-Industrie ordnet ihre Arbeiten für den Markt. Wien bringt die Stücke in Bergkrystall, die immer monumentaler werden, und legt die letzte Hand an ein Kästchen aus Gold in reinstem romanischen Stil; Florenz vollendet eine Rüstung und zwei Basreliefs von Mino; London macht ein Loos von Rosa-Sèvres fertig, das bestimmt ist Aufsehen zu erregen; Paris behält sich die Silberarbeiten vor, die Bronzen, das Eisen, die Holzschnitzereien, das China-Porzellan der »famille verte«, das Mobiliar der Maria Antoinette und was sonst beliebt wird. Das Hôtel Drouot macht Toilette, lüftet seine Säle und seine Commissionäre ....

Nach dieser »Rentrée«, die das Büchlein eröffnet, folgen 15 Essais, im liebenswürdigen Plauderton, voll Geist, Wissen, feinsinnigen Beobachtungen, wehmüthigen Erinnerungen, lustigen Bosheiten. Auch zu lernen gibt es, für den Sammler, den Künstler, den Decorateur, wenn auch nur für den Geförderten, denn der Anfänger versteht nichts von diesen hingeworfenen Bemerkungen, diesen Enthüllungen, die zwischen den Zeilen zu suchen sind. Es hätte keinen Zweck, die einzelnen Ueberschriften hier aufzuführen und je mit einem kurzen Worte der Kritik zu versehen. Man müsste, um einen Begriff von der Art der Behandlung zu geben, eines der Capitel übersetzen, und würde doch durch die Uebersetzung den zarten Duft entfernen, der wie auf einer reifen ungebrochenen Pflaume auf der Hülle der Sprache liegt. Wir können daher nur empfehlen, das Büchlein selbst zu lesen, aber nicht so wie man heute zu lesen pflegt, einen halben Blick dem Anfang der Seite, die andere Hälfte schon dem Ende zugewendet, sondern in ausgewählten Stunden der Musse, in der fröhlichen Lust zu geniessen, in wacher Phantasie, um aus den Stürmen des Tages einem sympathischen Führer in heitere Säulengänge zu folgen, in welchen das Auge durch die »Curiosité« der ganzen Welt gefesselt wird, und in welchen man bei jedem Schritt interessanten Menschen begegnet, einem Forscher wie Davillier, einem Original, wie dem alten Clavierlehrer in der »Musique retrospective« oder auch den kunstreichen Fälschern und ihren Opfern, die uns in »Le Jugement dernier de la Curiosité« geschildert werden. *August Schricker.*

Archäologie. Kunstgeschichte.

Theodor Frimmel: Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Wien, Gerold's Sohn 1885.

Der Verfasser gibt in seiner Einleitung einen orientirenden Ueberblick über das Auftreten von symbolischen Hinweisen auf die Offenbarung und die bildlichen Darstellungen aus der Apokalypse. Er behandelt also einleitungsweise das A und Ω, dann die auf frühen und späten Mosaiken erscheinenden Sinnbilder der vier Evangelisten und die umfassende Darstellungen bietenden altchristlichen Mosaiken. In knapper Fassung weist er ferner auf die Behandlung der Apokalypse im hohen und späten Mittelalter hin, auf die Incunabeln der Bilderbibeln, auf Dürer's nachhaltigen Einfluss auf die Darstellung der Offenbarung im Holzschnitte, auf das Auftreten der apokalyptischen Bilder in der italienischen, niederländischen und französischen Kunst bis herab zu Chodowiecky und den deutschen Künstlern unseres Jahrhunderts.

Nach diesem Ueberblicke behandelt der Verfasser in eingehender Weise die Apokalypse der Stadtbibliothek zu Trier, welcher er die ihr gebührende Stellung — sie stammt zweifelsohne aus dem 8. Jahrhundert — zum erstenmale zuweist. Er macht es wahrscheinlich, dass der Trierer Apokalypse ein Vorbild aus altchristlicher Zeit diente. Die ausserordentlich gewissenhafte Beschreibung der Miniaturen des Codex gewinnt dadurch noch ein besonderes Interesse, dass Frimmel eine Reihe vergleichender Bemerkungen einstreut, welche die ikonographische Bedeutung der Handschrift in allen Einzelheiten feststellen, dabei aber auch die Einleitung in wesentlichen Punkten ergänzen und ein ungewöhnliches Vertrautsein mit dem ganzen Denkmälervorrath bekunden. Am bedeutendsten ist der Excurs über die Entwicklungsgeschichte der vier apokalyptischen Reiter ausgefallen, welcher mit vielem Geschick über den ikonographischen Zusammenhang der Bilder aufzuklären sucht.

Einzelne Bilderhandschriften der spanischen Gruppe, welche den Commentar des Beatus enthalten, haben in der Litteratur eine wenn auch nicht genügende, so doch immerhin dankenswerthe Beachtung bereits gefunden.

Frimmel behandelt ausführlich die Bilder der Turiner Apokalypse, in welchen er mit Recht die ikonographischen Typen westgothisch-spanischer Kunst des 8. Jahrhunderts erblickt. Der Mangel einer an der Hand des gesammten Materials vorzunehmenden methodischen Vergleichung der Handschriften der spanischen Gruppe macht sich aber gerade in diesem Abschnitt des Frimmel'schen Buches fühlbar. Ich bin überzeugt, dass gegenüber den Resultaten einer solchen Untersuchung das Mühselige der Arbeit nicht in Betracht kommen könnte. Im dritten Abschnitt geht der Verfasser auf die karolingischen Handschriften ein, welche sich mit Darstellungen aus der Apokalypse beschäftigen. Er wendet sich zu der sog. Alkuinbibel in London, zu der Bibel Karls des Kahlen, zu der Bibel von S. Calisto in Rom und dem Codex aureus in München. Das Kuppelmosaik der Palastcapelle zu Aachen findet auf Grund der Beschreibung und berüchtigten Zeichnung Ciampini's eine den

Forschungen Janitschek's entsprechende Würdigung. Der Apokalypse der Bamberger Bibliothek ist ein ganzer Abschnitt gewidmet. Frimmel gibt eine genaue Beschreibung der Bilder. Irrthümlich ist wohl die Frimmel'sche Datirung der Handschrift, welche, wie auch schon bei Janitschek dargethan ist, zweifelsohne der Ottonenzeit angehört. Das späte Mittelalter ist zwar vom Verfasser nur überblicksweise behandelt worden, aber dennoch so, dass schwerwiegende Bedenken gegen die Art dieser Zusammenstellung kaum geltend gemacht werden können. Schliesslich wagt Frimmel auf Grund seiner Untersuchung, eine alte Bilderreihe zur Apokalypse zu reconstruiren, ein Versuch, der ja die Wahrscheinlichkeit im hohen Grade für sich hat.

Ich will mein Referat nicht schliessen, ohne mich der Schuld der verspäteten Anzeige der in manchen Theilen vortrefflichen Untersuchung zu zeihen; ich hoffe aber auch jetzt noch der ungemein fleissigen Arbeit, welche ein reiches ikonographisches Wissen bekundet, zahlreiche neue Freunde zuführen zu können.

Mein Plan, die Apokalypse im Lichtdruck zu veröffentlichen, scheiterte bisher an buchhändlerischer Unlust, eine derartige Publication in Verlag zu nehmen. Ich habe indess für das von Carl Buchner in Bamberg verlegte Werk: »Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek« einzelne Blätter aus der Apokalypse ausgewählt. Um späteren Missdeutungen vorzubeugen, möchte ich aber schon hier bemerken, dass dieses Werk ursprünglich nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt war. Wenn ich einzelne schon veröffentlichte Miniaturen in das Werk aufnahm, so geschah es deshalb, weil die bereits vorhandenen Abbildungen die betreffenden Darstellungen mehr oder weniger willkürlich misshandelten.

Bamberg. *Dr. Friedrich Leitschuh.*

Joseph Hampel: Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sog. Schatz des Attila, Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsepoche. Budapest, Kilian 1886. 8°. 190 S. mit 122 grösseren Abbildungen und mehreren Vignetten.

Der Autor der vorliegenden Schrift hat sich bekanntlich seit Jahren in dem Gebiet der frühmittelalterlichen Kunst eingelebt. Besonders die Zeugnisse künstlerischer Thätigkeit aus der Völkerwanderungszeit haben ihn gefesselt. Nun wird man dem Specialisten besonders dankbar sein müssen, dass er eine der wichtigsten Gruppen frühmittelalterlicher Denkmäler von Neuem beschrieben und mit den Ergebnissen seiner Studien in Verbindung gebracht hat. Hampel's Buch bietet eine Menge Gesichtspunkte, die einen freien Ueberblick über die schwierigen Fragen jener Perioden bekunden.

Hampel gibt zunächst eine knappe Uebersicht über die Fundgeschichte des im Jahre 1799 ausgegrabenen Schatzes, der heute vom Wiener Antikencabinet bewahrt wird. Sodann geht der Autor auf die Litteratur über, wobei naturgemäss das Arneth'sche Werk und Kenner-Sacken's Katalog besonders hervorgehoben werden. Hampel selbst hat über den Goldfund aus Nagy-Szent-Miklós schon in ungarischer Sprache geschrieben. Das nunmehr deutsch erschienene Buch, dessen Titel hätte vielleicht anders gefasst werden können, weist folgenden Inhalt auf:

I. eine Beschreibung der Fundgegenstände;
II. einen Abschnitt über die Inschriften;
III. eine Betrachtung des Stiles und der Ikonographie der Gegenstände;
IV. einen Abschnitt über die Kunstströmungen der Völkerwanderungszeit;
V. ein Capitel über die ungarischen Funde aus jener Zeit.

Ein ausführliches Register würden gewiss viele Leser mit Dankbarkeit aufgenommen haben.

Was den ersten Abschnitt betrifft, so kann er als ein genau und sorgfältig gearbeiteter bezeichnet werden. Bei Beschreibung des Kruges, den Hampel als Nr. 2 verzeichnet, wird es, so meine ich, hervorzuheben sein, dass an dem Zierstreifen, der die Mündung umgibt, der Grund mit dem Perlenpunzen sauber behandelt ist, wodurch die Annahme einer ehemaligen Emaillirung jenes Grundes ihren Halt verlieren dürfte. Dasselbe gilt vom Krug Nr. 3 bezüglich der analogen Stelle, wovon ich mich an den Originalen überzeugen konnte.

In dem Capitel der Inschriften, das mit sichtlicher Liebe gearbeitet ist, geht Hampel, wohl mit Erfolg, über die bisherigen Lesungen und Deutungen hinaus[1]). Hampel zieht zur Vergleichung Münzen und christliche Inschriften der griechischen Städte am Schwarzen Meere heran.

Bezüglich der Inschriften auf der runden Schale (Nr. 21 in Hampel's Beschreibung) in schöner griechischer Unciale kommt der Autor zu dem Ergebniss, dass sie »wohl über die letzten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts nicht zurückreichen« dürfte. Weitere Combinationen ergeben Folgendes: »Die Inschrift deutet nach Inhalt und Schriftcharakter auf das 4. bis 5. Jahrhundert n. Chr., stammt wahrscheinlich von gepidischen Theilfürsten christlichen Glaubens ....« (S. 58.)

Eine zweite Inschrift befindet sich auf dem inneren Boden zweier Goldschalen rings um ein gleicharmiges Kreuz mit dreipassartigen Endigungen. Ein Monogramm Christi[2]) von der Form des Croce monogrammatica des de Rossi beweist den christlichen Ursprung des Gefässes, das im Uebrigen ursprünglich wohl für profane Zwecke gefertigt worden ist. Denn statt eines Henkels findet sich daran eine Schnalle, die zu nichts Anderem gedient haben dürfte, als zur Befestigung der Schale an einen Riemen, der um den Leib getragen wurde. Hampel widmet auch diesem Umstande eingehende Aufmerksamkeit (S. 108). Die Inschrift versetzt er in die Zeit von der Mitte des 4. Jahrhunderts bis zum 6. Jahrhundert. Er liest: „δέα ϋδατος ἀναπλύσων ἀ(φί)ε:ς πάντων ἁμαρτίων.“ Der Sinn wäre der: Wenn Du durch Wasser Dich reinigst, wirst Du befreit von allen Sünden. Demnach meint Hampel, dass die zwei Gefässe, welche diese Inschrift tragen, als Taufschüsseln verwendet worden sind. »Reiche fürstliche Sprossen müssen es gewesen sein, die, wie die Schnalle zeigt, diese kostbaren Gefässe noch während ihres Wanderlebens für profane Zwecke angeschafft

---

[1]) Die Beurtheilung dieses Abschnittes liegt mir weniger nahe als die drei übrigen.

[2]) Wie ich glaube, an dieser Stelle von Hampel zuerst als solches erkannt.

hatten; die Inschrift sowie das Kreuz wurden erst später mit Punzen eingeschlagen, wahrscheinlich gelegentlich der Bekehrung und Taufe.« (S. 65.)

Auch den übrigen Inschriften schenkt Hampel viele Aufmerksamkeit. Seine Lesungen und die von Arneth, Kenner, Dietrich stellt er tabellarisch zusammen.

Der dritte Abschnitt, die stilistischen und ikonographischen Merkmale der Fundgegenstände betreffend, ist dann wieder nach mehr als einer Richtung hin anregend. Wenn Hampel (S. 76) vierzehn Stücke aus dem ganzen Goldfunde als zusammengehörig ansieht, auch die übrigen mit Ausnahme des Trinkhornes (S. 104) in eine Gruppe vereinigen will, so hat er jedenfalls den Ueberblick einstweilen erleichtert und nahe Verwandtes zusammengestellt. Indess erscheint mir die Mache des Kruges Nr. 2 sehr verschieden von der, welche die übrigen Gegenstände aufweisen, wie ich denn auch sonst manche Sonderung vornehmen möchte. Die Elemente des Mischstiles, der übrigens im Allgemeinen fast sämmtlichen Gegenständen des Fundes eigen ist, charakterisirt der Autor gewiss zutreffend, indem er drei Hauptwellen unterscheidet, die hier interferiren, und zwar eine antikisirende, eine orientalische und eine barbarische. Indem Hampel nun zahlreiche Analogien beibringt, und hier sowie in den folgenden Capiteln auf allgemeinere Gesichtspunkte losgeht, gestaltet er sein Buch zu einer sehr lehrreichen Studie über die Kunst der Völkerwanderungszeit überhaupt. Seine Bemerkungen über den Ursprung beziehungsweise die Herkunft der Zierformen, die sich auf den Gegenständen des Fundes von Nagy-Szent-Miklós vorfinden, ist überaus anregend, wesshalb ich hier etwas näher auf diese Dinge eingehe.

Die einfachen Formen der Perlenschnur sind so vieldeutig, dass sich freilich nicht wird bestimmen lassen, woher sie in unserem Falle genommen sind. Anders ist es schon mit dem Akanthos, dessen Gestalt hier zwar sehr verkommen ist, aber doch von nirgends anders herstammt als von antiken Vorbildern.

Bei den Rosetten (am Halse des Kruges Nr. 7) ist es wieder schwieriger zu sagen, woher sie kommen. Gerade in der Form wie hier kommen sie schon an assyrischen Kunstgegenständen gar nicht selten vor, z. B. als Ziermotiv auf Gewändern, an Armbändern, Pferdegeschirren etc. Später finden wir sie wieder auf den Goldfunden in Mykenä, dann auf archaischem Goldschmuck (aus Korinth)[3]), auf den melischen Thongefässen, die Conze 1862 publicirt hat, sowie an späteren antiken Monumenten. Auch die sassanidische Kunst kennt diese Zierform[4]). Das Rosettenmotiv kann also an dem Kruge von Nagy-Szent-Miklós ebensogut als orientalisches wie als griechisches Element gelten. Sein Vorkommen an Schmuckgegenständen aus gallischen Funden z. B. an Fibeln gefunden im Departement du Pas de Calais (Musée à St. Germain en Laye) vermittelt später den Uebergang des Motives in die karolingische Kunst.

---

[3]) Vergl. Archäolog. Zeitung 1884, Taf. 8, 9, 10.

[4]) Z. B. an Schmuck. Vergl. De Linas: Les origines de l'émaillerie cloisonnée I. Pl. 1 an einem sassanid. Capitell. Vergl. De Linas a. a. O. II. p. 465.

Hampel bemerkt (S. 92), dass solche Rosetten aus dem 5. Jahrhundert nach Christo auch auf den Kertscher Alterthümern vorkommen.

Der viergliederige Stern, aus Viertelkreisen gebildet, hat wohl seinen Weg direct vom Orient, ohne Dazwischenkunft griechischer Hände, in die Kunstgegenstände des »Attila-Schatzes« gefunden. An assyrischen Denkmälern gibt es ähnliche Formen [5]). Vom Orient drang das Motiv wohl nach Griechenland vor (vgl. Schliemann's Mykenä S. 330); scheint aber zur Blüthezeit hellenischer Kunst wenig Anklang gefunden zu haben. In die Kunst des hohen Mittelalters ist es wohl durch Vermittelung orientalischer Gewebe gelangt, was auch Hampel annimmt. »Für den vorliegenden Fall ist es jedoch wichtiger, dass die streng geometrische Form dieses Musters an longobardischen und gothischen mit Granaten besetzten Cloisonarbeiten des 6. und 7. Jahrhunderts häufig ist und dort ... als eigenthümlich barbarisches unclassisches Motiv zur Geltung kommt.« Auf den berühmten Buchdeckel in Monza und auf eine der Kronen von Guarrazar wird nun hingewiesen. Abbildungen von kleinen Abschnitten dieser Gegenstände beleben diese Erörterung (S. 92 und 100).

Für das Ziermotiv, das der Autor (S. 94) als »Blätterguirlanden« bezeichnet, möchte ich lieber den Ausdruck: Wellenornament mit alternirenden Ranken vorschlagen. Ich meine damit jenes unvernichtbare kosmopolitische Motiv, das in allen möglichen Stilformen auftritt und sich mit Bestimmtheit vom classischen Alterthum auf dem Wege über die karolingische Kunst bis ins hohe und späte Mittelalter verfolgen lässt. Sein Wesen liegt in der Führung durch eine Wellenlinie, von der sich abwechselnd links und rechts, stets aber in fortschreitendem Sinne ein Zweig, eine Ranke ablöst. Das an dem Zweige sitzende Blatt gibt in seiner Form häufig Anhaltspunkte für die Stilbestimmung [6]). Auf welche Vorbilder die betreffenden Ornamentstreifen an den Krügen von Szent-Miklós hinweisen, habe ich einstweilen noch nicht feststellen können. Auch Hampel begnügt sich damit, das bewusste Ornament nur »gleichsam als Uebergangsstadium von älteren classischen Pflanzenmustern zu der späteren .... Entartung« zu bezeichnen.

Bezüglich des Blattsturzes, der am Halse des Kruges Nr. 2 vorkommt und der mit dem Rahn'schen Zangenmotiv am Theodorichgrabmal zu Ravenna die grösste Verwandtschaft bekundet, meint Hampel, es sei eine barbarische Umbildung griechischer Palmettenmotive. Schon vor Jahren hat sich bezüglich dieser Zierform bei mir eine selbständige Ansicht gebildet, die ich hier zum Ausdruck bringen möchte. Ich hielt das »Zangenmotiv« erst für eine Degeneration des Blattsturzes am lesbischen Kymation der griechischen Architektur, dann für eine Umformung des Eierstabes [7]).

---

[5]) Sechsgliederige Sterne z. B. auf dem Fussbodenfragment aus Ninive, das sich jetzt im Louvre befindet. Auch auf Bronzeschüsseln. Vergl. Layard: A second series of mon . of N., Pl. 61, 62.

[6]) In der indischen Kunst z. B. findet sich dieses Blatt häufig in der Form des dort vielgebrauchten Tannenzapfenmotives.

[7]) Das Anlehnen an antike Formen im Allgemeinen ist bezüglich des Theo-

Ein anderes Motiv an demselben Kruge (Nr. 2), das Hampel für Umbildung des Herzornamentes hält (S. 97), möchte ich lieber für ein verkümmertes Lorbeerband halten, wie dergleichen ebenfalls wieder am Theodorichgrabmal zu Ravenna vorkommt und dort auch schon als solches erkannt ist [8]). Die Bandverschlingungen, welche an diesem Kruge als Einfassung der Kreise dienen, sind wohl, wie Hampel annimmt, aus der Antike in diese Barbarenkunst übergegangen. Die Vorgeschichte dieser Kreisverschlingungen habe ich nicht studirt. Altchristliches Vorkommen, sowie merovingische Anwendung erscheinen mir sicher, ohne dass ich beide desshalb in Beziehung zu einander setzen möchte.

Auch an dem Goldkruge Nr. 3 kommt Manches vor, das für die Geschichte des Ornaments von Bedeutung ist.

Ein ca. fingerbreites Band windet sich auf der Bauchfläche des Kruges regelmässig bald aufwärts, bald abwärts, nicht aber wellig, sondern in Schlangenwindungen, so dass im Fortschreiten des ganzen Ornamentes doch die Führungslinie immer wieder zurückläuft. Fast sieht es aus, als wäre abwechselnd nach oben und nach unten immer eine Schlinge gebildet, so nahe kommen sich die Biegungen. Solche Schlangenwindungen gehören durchaus nicht zu den häufigen Zierformen. Sie scheinen altasiatische zu sein und verschwanden offenbar, als besserer Geschmack allgemein wurde. Mykenä kannte das Motiv in vielfachen Variationen. Die spätere griechische, sowie die römische Kunst haben edlere Formen bevorzugt. Aus der Antike also ist diese Schlangenwindung nicht auf unsere Krüge gelangt. Sie müssen dieselbe aus dem Orient haben.

Die beschriebenen Windungen zeigen nun in ihrem Verlauf wieder ein Ornament, das sie wie einfache Ketten mit ovalen Gliedern erscheinen lässt. In einander gefügte ovale Kettenglieder, wenn auch nicht gerade zu Ketten angereiht, kenne ich auf römischen Mosaikböden.

Es liesse sich wohl noch mehr über die Ornamentik der Goldgefässe aus Szent-Miklós schreiben. Indess muss ich zu Hampel's Buch zurückkehren. Die Erklärung der figürlichen Darstellungen, die vielfach auf den Krügen und Schalen etc. vorkommen, scheint mir in allem Wesentlichen wohl bedacht. Die Beurtheilung des Costüms gibt dem Autor Gelegenheit, seine reichen Kenntnisse durchblicken zu lassen (S. 110 ff.). Eine Reitergestalt im Schuppenpanzer, wie sie auf einem der Krüge vorkommt, eine hochinteressante Figur, ist vielleicht die wichtigste der figürlichen Darstellungen im ganzen Goldfunde. Hampel erblickt in der erwähnten Figur eine Art Bildniss von einem Sarmaten oder Skythen, was ja wohl zutreffen dürfte. »Unter sämmtlichen Reliefdarstellungen des Schatzes ist dieser reitende Krieger die einzige, die wir

---

dorichgrabmales schon in der »Geschichte der deutschen Kunst« (von Bode, Dohme, Janitschek und Falke, Berlin, Grote 1885 ff., II. Heft, S. 5) ausgesprochen worden. — Die sog. Analogien, die 1873 (in den Mittheilungen der Centralcommission S. 272 ff.) beigebracht worden sind, waren unglücklich gewählt und gehören eigentlich in die Reihe der Zikzakmuster.

[8]) Vergl. Gesch. d. deutschen K. a. a. O.

weder aus classischen Vorbildern noch aus orientalischen Reminiscenzen genügend erklären können.« Die Genauigkeit bei Wiedergabe der Einzelheiten erinnere »hier unwillkürlich an eine Zeichnung nach der Natur«.

Bezüglich einer Darstellung mit Storch und Frosch, die sich am Halse des überreich verzierten Kruges Nr. 7 befindet, habe ich bei Besichtigung des Originals den Eindruck einer Verwandtschaft mit ostasiatischer Kunst empfangen. Ich will darauf keine Hypothesen bauen. Es wird sich ja doch binnen kurzer Zeit die Thatsache der grossen vorarischen Kulturströmungen etwas schärfer umgrenzen lassen, als es heute möglich ist.

Zur Frage des Emails bringt Hampel manches Beachtenswerthe bei. Nach den überaus kleinen Spuren glasiger Massen, die ich an Gegenständen aus Nagy-Szent-Miklós gesehen habe, konnte ich die zwingende Ueberzeugung von ausgedehnter Anwendung des Emails an diesem Funde nicht gewinnen. Indess finden sich einige zweifellose Reste, die es immerhin rechtfertigen, dass der Autor einen Excurs über die angedeutete Frage eingeschaltet hat. Ob die Anwendung in so ausgedehnter Weise stattgefunden hat, wie Hampel annimmt, oder in weit geringerem Maasse, das zu entscheiden ist aus den gegenwärtig vorliegenden Prämissen nicht möglich, was übrigens Hampel selbst zugibt (S. 121), da man ja über die Natur der glasigen Reste sich noch nicht ganz klar ist. Dass man die Verwandtschaft des Zellenemails mit der »verroterie cloisonnée« heute zu sehr überschätzt, scheint mir unzweifelhaft. Gefüllter Zellenschmuck mit geschliffenen Granaten oder Glasflüssen etc. lässt sich mit den einfachsten Mitteln herstellen, wenn man (was ja sehr nahe liegt) annehmen will, dass etwa verwendete Glasmassen importirt worden sind. Wirklicher Zellenschmelz hat aber gar complicirte Voraussetzungen, die nicht leicht bei allen Völkern zu erfüllen waren. Um hier Licht zu schaffen, wird man sich einmal von De Linas gänzlich lossagen müssen, indem man streng sondert, was wirkliches Email und was »verroterie cloisonnée« ist.

Auf Seite 124 ff. gibt Hampel eine Zusammenfassung. Die »künstlerischen Eigenschaften« des Schatzes weisen alle »auf einen mixthellenischen Kunstkreis in frühchristlicher Zeit hin«. Entstanden sei derselbe vielleicht in Pantikapaion oder einer andern Stadt am Pontos. »Für Pantikapaion spräche vor allen übrigen . . . der Umstand, dass es Sitz der bosporanischen Dynastie war, also in einer königlichen Schatzkammer ein natürliches Centrum für den Zusammenfluss reicher Schätze hatte. Als die Gothen das Reich stürzten, ward natürlich, was von der königlichen Schatzkammer noch vorhanden, Beute der föderativen Gothenfürsten.« Auch in den Händen der Gothen sei dann der Schatz nicht geblieben, sondern erst an die Hunnen, dann an die Gepiden gelangt. »Es mag demnach das Erbe eines gepidischen Fürsten, vermuthlich des letzten seines Stammes sein, welches in Nagy-Szent-Miklós der Zufall an den Tag gebracht.«

Das vierte und fünfte Capitel bilden gewissermassen einen Anhang zur Monographie über den besprochenen Schatz. Besonders dankenswerth erscheint mir davon der Abschnitt über »die Funde der Völkerwanderungszeit in Ungarn« (S. 145 ff.). Er bildet eine Zusammenfassung des Wichtigsten, was die für uns Deutsche ganz unzugängliche magyarische Litteratur über den Gegenstand zu

berichten weiss, unter gleichzeitiger Benützung der deutschen und französischen einschlägigen Schriften. Als Ergebniss von allgemeiner Wichtigkeit geht etwa Folgendes aus diesem letzten Capitel hervor: Der Stil der Völkerwanderungszeit hat grosse Verbreitung gefunden, nicht nur in den Pontosgegenden, sondern auch in Italien, in Spanien, in Frankreich. Die merowingische Kunst gehört ebenfalls diesem Stile an; sie ist keineswegs im Westen entstanden. In den Ländern des heutigen Ungarn ist dieser »merowingische« Stil um »wenigstens ein halbes Jahrhundert früher heimisch als in Frankreich oder Belgien«. Dass nun diese Kunstrichtung aus Byzanz gekommen sein soll, wie Labarte will, wird von Hampel in Zweifel gezogen, wogegen er in Verfolgung und Erweiterung einer Lasteyrie'schen Hypothese eine gemeinsame Wiege sowohl der Kunst der Völkerwanderungszeit als auch der byzantinischen Kunst in den pontischen Städten annehmen will. Seine Untersuchungen weisen denn wirklich auf einen solchen Zusammenhang der Dinge hin. Durch eine solche Annahme würde dann auch von der frühesten byzantinischen Kunst ein Stück des räthselvollen Schleiers gelüftet, der gerade über diesem wichtigsten Zeitraum ihrer Existenz noch immer ruht. *Dr. Th. Frimmel.*

Vischer, Robert: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart, Verlag von Ad. Bonz & Co. 1886.

Ein buntes Gemisch von Aufsätzen und Untersuchungen, ohne gemeinsamen Grundgedanken, somit des Charakters eines Kunstwerkes, wie ihn jedes litterarische Erzeugniss anstreben sollte, entbehrend; aber beachtenswerth wegen des Versuches, gewisse künstlerische Erscheinungen von innen heraus und als Ganzes zu erfassen, entgegen der herrschenden Neigung, sich mit der blossen Zergliederung zu begnügen.

Bietet ein solches Verfahren auch leicht Anlass zum Widerspruch, wie es überhaupt zu gesicherten Ergebnissen nur dann führen kann, wenn es auf sehr breiter und fester Grundlage aufgebaut ist: so wirkt es immerhin anregend und erfrischend durch den Hauch persönlicher Theilnahme, der davon unzertrennlich ist.

Die Materialien zur bairischen und speciell die zur Augsburger Kunstgeschichte müssen späterer Verarbeitung überlassen bleiben. Im Uebrigen sind es namentlich vier grössere Aufsätze, welche den Inhalt des Buches ausmachen und im Folgenden kurz beleuchtet werden sollen.

Zur Kritik mittelalterlicher Kunst. — Hierbei handelt es sich um die Erklärung des Schematismus, der vom 6. bis zum 13. Jahrhundert, wenn auch in verschiedenen Gestaltungen und mannigfaltigen Wandlungen, herrschte und für den leider auch vom Verfasser die irreleitende Bezeichnung als »Byzantinismus« beibehalten worden ist. Mit Recht wird er nicht als blosser Verfall des Kunstvermögens erklärt, sondern mit der Schärfung des architektonischen Sinnes in Verbindung gebracht, welche die fast absolute Unterordnung der Malerei und der Plastik unter die architektonisch-decorativen Zwecke zur Folge gehabt hat. Richtig ist auch die Bemerkung, dass die Darstellung übersinnlicher Gegenstände, wie solche damals unter dem Einfluss der

herrschenden Theologie vorwiegend gefordert wurden, eine naturgetreue Behandlungsweise in der Hauptsache schon ausschloss. Die tiefer liegenden Ursachen einer solchen Neigung zum Schematischen, die in dem allgemeinen Zeitcharakter zu suchen gewesen wären und dann doch auf sehr verschiedene örtliche und zeitliche Bedingungen geführt hätten, werden aber hier nicht näher berührt. Dass das Costüm oder andererseits gewisse Techniken, wie die Mosaik, die Kalligraphie, auf die hohe Kunst richtunggebend hätten einwirken können, ist nicht wohl zuzugeben; denn alle zierenden Künste einer bestimmten Zeit werden durch die gleichen allgemeinen Ursachen bedingt und hieraus schon erklärt sich das Uebergewicht, welches einzelne Künste zu Zeiten gewinnen können.

Wenn hier versucht wird, der Lehre vom byzantinischen Einfluss wieder Geltung zu verschaffen, so dürfte genügen, dem gegenüber darauf hinzuweisen, dass die betrachteten Zeiträume viel zu grosse, die Gebiete viel zu umfassende sind, um eine derartige Beeinflussung als denkbar erscheinen zu lassen. Bei der mannigfaltigen und hochbedeutenden Entwicklung der frühmittelalterlichen Kunst kann man ohne die Annahme sehr entschiedener nationaler und localer Bestrebungen, mögen dieselben für uns auch noch schwer erkennbar sein, nicht zurecht kommen. Freilich lassen sich aber solche selbständige und daher freiere Regungen nicht in der Weise erklären, wie es hier geschieht (S. 43), wo die »mitunter hervorbrechende Neigung des spätromanischen Stiles zu eckig gebrochenen, gegensätzlich im Winkel zusammenstossende Falten« einfach auf einen doppelseitigen Ueberdruss zurückgeführt wird, »der sowohl von dem Geschwungenen, als von der gleichförmigen verticalen Gradlinigkeit abstrebt«. Am wenigsten kann der Byzantinismus hierfür als Erklärungsgrund beigezogen werden, denn sonst kommt man dazu, wie Verfasser es hier (S. 43 oben) in ganz willkürlicher Weise thut, auf einen Historienstil besserer byzantinischer Künstler Bezug zu nehmen; während zwei Seiten früher die starre Faltengebung mittelst paralleler Linien an einem Relief der Kirche zu Vezelay gleichfalls und mit keiner grösseren Berechtigung durch byzantinische Einwirkungen erklärt wird.

Raphael und der Gegensatz der Stile. — Dieser Aufsatz verdient wohl als der gehaltvollste der ganzen Sammlung bezeichnet zu werden. Abweichend von den gar zu archäologischen und daher gequälten Untersuchungen der letzten Jahre, welche sich hauptsächlich um die Jugendwerke drehten, wird hier der Versuch gemacht, das »Logos und Pneuma in Raphael's Kunst« zu erfassen, demgemäss auch Rumohr wieder als der bedeutendste Erklärer des Meisters zu Ehren gebracht. Es wird hier betont, dass seine Kunst doch mehr Bestimmtheit und Eigenart besitze, als nach Maassgabe der verallgemeinernden und verflachenden Kupferstiche und Copien gemeinhin angenommen wird; so gross auch anfangs seine Abhängigkeit von Perugino gewesen sei, seine Gebilde aus dieser Zeit seien doch »um einen Grad ursprünglicher, jugendlicher empfunden, um einen Grad sinnenfälliger, holder, runder geformt. Der seelenvolle Ausdruck ist noch eigenthümlich schüchtern nach aussen, nicht so müd sehnsuchtsvoll wie bei Perugino, sondern mehr getragen von einer kindlichen,

ungekränkten Friedlichkeit und das Ganze dieser Darstellung besser, feinfühliger componirt.« Seine »ebenso empfängliche als zeugungsstarke, ebenso fleissige als leicht schaffende Bildthätigkeit« wird mit dem Wunder organischer Natur, worin Saugen, Wachsen und Blühen als ein Prozess erscheint, verglichen. In einigen der Sacralbilder seiner späteren Zeit wird, »wenn auch ohne jeden krankhaften Anhauch, jener Ausdruck nervöser Aufreizung des religiösen Gefühls, des Zuges zum Mystischen, Wunderbaren, welcher sich um dieselbe Zeit in so manchem Werke anderer Meister offenbart«, wahrgenommen. Ebenso richtig sind die folgenden Aussprüche: da der Schwerpunkt seiner Kunst in der edlen Plastik und in der frei architektonischen, rhythmischen wie metrischen Vertheilung von Gestalten beruht, so war es auch nicht möglich, dass er sich auf die Composition nach Maassgabe der Farbenwerthe, der Licht- und Schattenverhältnisse mit gleicher Entschiedenheit verlegen konnte, denn, energisch verfolgt, schliesst das eine das andere aus; — und noch stärker: es ist ihm überhaupt um schöne Posen und Gruppen zu thun und eben darunter leidet in einzelnen Fällen die Echtheit des Bildscheines. So unbefangene Urtheile, bei voller Verehrung für den Meister, hört man selten; dies ist die beste Art, um eine gerechtere Würdigung Raphael's wieder anzubahnen.

Bei der Darlegung von Raphael's Entwicklungsgang macht sich eine zu grosse Hinneigung zur Beeinflussungstheorie geltend, welche im Uebrigen mit Verfassers Anschauungsweise, die mit Recht die künstlerische Individualität in den Vordergrund der Betrachtung stellt, schlecht stimmen will. Dieser Theorie zu Liebe wird denn auch ein gar zu unstätes Wanderleben des Künstlers angenommen. Das venezianische Skizzenbuch gilt hier als Werk Raphael's, ohne dass dadurch sein Bild wesentlich beeinflusst würde. Das schöne weibliche Bildniss der Tribuna lässt sich nicht wohl als bolognesisch-ferraresisch bezeichnen, sondern dürfte, wie das bereits anderwärts wohl schon geäussert worden ist, einfach ein Perugino sein. Der Christus am Oelberg in der National Gallery, ein anerkannter Spagna, sollte nicht mehr als Raphael aufgeführt werden. Dafür sei aber zum Schluss noch die feine, auf die Sixtinische Madonna bezügliche Bemerkung hervorgehoben: Das Räthsel der Gottheit hat sich ihr enthüllt, doch eben dies fühlt sie als heiliges Wunder.

Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst. — Der Verfasser hat auf diese Untersuchung vielen Fleiss verwendet, indem er zuerst eine Aufzählung der Werke Dürer's in chronologischer Folge gibt und dann deren Gesammtheit auf die Art der Darstellung der Einzelheiten hin prüft. Dabei geräth er aber in eine unerfreuliche Systematik hinein, welche ihn nicht, wie in der vorigen Abhandlung, über die trockene Analyse hinaus gelangen lässt. Eine Zusammenstellung ist hier wohl zum ersten Mal gemacht: dass es Dürer wie Shakespeare gelungen, »mit dem Gewöhnlichen erhabene und furchtbare Empfindungen aufzustören«. Auch kann der Satz voll unterschrieben werden, dass Dürer's Stil von Anfang an mehr dem Muster Schongauer's als dem Wolgemut's gefolgt sei, wenn auch der Einfluss des letzteren, wie sich namentlich in dem folgenden Aufsatz zeigt, vom Verfasser unter-

schätzt zu werden scheint. Im Uebrigen wird aber eine Erklärung für Dürer's Stilweise gar zu sehr in der Zurückführung auf technische Einflüsse gesucht. Da wird zwischen einer malerischen, einer holzmässigen und einer metallotechnischen Richtung der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert unterschieden, die Architektur und Ornamentik, die Goldschmiedearbeit herangezogen, um Dürer's Zeichnungsweise zu erklären, von Kupferstichmanier und Holzschnittstil gesprochen und gar seine Faltengebung auf Studien nach geweichtem Leder zurückgeführt. Zu malerischer Auffassungsweise aber soll er erst durch seine landschaftlichen Studien gelangt sein. Das alles sind viel mehr Analogien als Erklärungen. Wo es aber gilt, den Meister in seiner Eigenart zu erfassen, seine Neigung zum Eckigen und Knorrigen aus seinem Wesen heraus zu erklären, da gelangt Verfasser nicht über Entschuldigungen künstlerischer Unzulänglichkeiten hinaus, indem er keinen anderen Maassstab, als den von der Antike entlehnten des Schönheitsideales an die Werke dieses durch und durch deutschen, d. h. unantiken Künstlers anlegt. Wenn die zeichnerische Methode jener Zeit als eine Einseitigkeit bezeichnet, bei dem Individuationstrieb die Neigung zum Ausschreiten, »zu höchst widerständigen, schwierigen Bildungen« hervorgehoben und die Vorliebe für hässliche Modelle darauf zurückgeführt wird, dass »die Charakterisirung leichter ist an Erscheinungen, welche von der gattungsmässigen Norm auffallend weit entfernt sind«, so ist das nichts anderes, als eine Verurtheilung. Namentlich was von Dürer selbst ausgesagt wird, ist, wenn auch zumeist thatsächlich richtig, so doch durch die Form, in der es vorgetragen wird, irreführend. Die ihn stetig beseelende Kunstfreude an allen Naturerscheinungen habe seinen Instinct für die reine Gattungsnorm verdunkelt. Die Ahnung des Besten, die in jedem Menschen wirksame Instinction seiner Vollkommenheitsanlage scheine in Dürer, wie überhaupt in der damaligen deutschen Kunst, seltsam unterbunden, durch naiv charaktervollen Individualismus und durch Klügelei zurückgedämmt. An einer Stelle wird gesagt, dass Dürer's Gestalten zumeist nicht sowohl hässlich als eben lebenswahr eigenartig sind; an einer anderen wird der Verwunderung Ausdruck gegeben, dass er überhaupt den Begriff des Hässlichen gekannt habe. Die volle Entfaltung der Eurhythmie soll in seinen Historienbildern — im Gegensatz zu Raphael — hauptsächlich durch einen Mangel an anatomischer und anatomisch-perspectivischer Freiheit behindert worden sein. Also lauter Schranken, aber nicht etwa im Hinblick auf eine weitere Entwicklung, sondern im Vergleich zu einer fremden, auf ganz anderer Anschauungsweise beruhenden Kunst. So gross auch die Schwierigkeiten sind, um zu einer Erfassung der Dürer'schen Kunstweise zu gelangen: auf diesem Wege und auf Grund classischer Anschauungsweise kann auch nicht der kleinste Schritt in dieser Richtung gemacht werden.

Schliesslich sei nur noch bemerkt, dass der Zusammenhang zwischen Dürer und dem Maler des Meissner Dombildes, den Verfasser zum Lehrer des Ersteren machen möchte, nicht wohl zu finden ist. Das Dombild weist, wie Scheibler angegeben hat, durchaus auf Hugo van der Goes; ob direct oder durch Vermittelung eines Schülers, und ob eines Niederländers, oder, was

wahrscheinlicher scheint, eines Deutschen, ist hier nicht zu untersuchen; aber auf einen Zusammenhang Dürer's mit van der Goes wird man wohl nicht so leicht verfallen. Es erscheint somit auch nicht nöthig, Ersteren desshalb eine Reise nach Meissen machen zu lassen.

Ueber Michel Wolgemut. — Diese fleissige Studie sondert in schärferer Weise als bisher die als eigenhändig anzunehmenden Arbeiten von den Schülererzeugnissen, nur fürchte ich, dass Verfasser den Meister, dessen Stil er wesentlich auf den Einfluss der Bildschnitzer zurückführen möchte, zu sehr unterschätzt, wodurch er dann auch dazu geführt wird, Dürer's Zusammenhang mit ihm möglichst lösen zu wollen. So spricht er ihm das Bildniss der Ursula Tucher in Kassel einfach wegen seiner Vorzüglichkeit ab und möchte es Schongauer zuweisen, mit dem es doch gar keine Berührungspunkte hat. Dass dagegen das Bildniss der Elsbet Tucher daselbst thatsächlich ein Werk Dürer's ist, hat das inzwischen von Eisenmann entdeckte Monogramm deutlich erwiesen. Das von 1475 datirte Bildniss eines Ehepaares in Dessau vermisst man ungern in dem Verzeichniss. Das Bildniss in Florenz erschien auch mir als ein charakteristischer Wolgemut. Die Heil. Heinrich und Kunigunde in Prag dürften eher mit der Schule Grünewald's als mit der des Hans von Kulmbach in Zusammenhang zu bringen sein. — Dass die Malereien im Goslarer Rathhaus dem Meister, trotz der guten Beglaubigung, abgesprochen werden, weil sie angeblich zu schlecht für ihn seien, erscheint bedenklich. Auf den angedeuteten Zusammenhang mit Raphon werden sie jedenfalls nochmals zu prüfen sein. Weder bei dem Bilde des letzteren in Braunschweig, noch denen in Hannover ist er mir aufgefallen.

Eine gründliche und sehr dankenswerthe Untersuchung erfährt die Frage nach den mit W bezeichneten Nachstichen nach Dürer, wobei gegenüber Thausing's gar zu verstandesmässigen Argumenten mit Recht bemerkt und auch schlagend durchgeführt wird, dass man den Schlüssel eben so wohl rechts statt links herumdrehen, die Pforte, welche uns zu Dürer führt, eben so gut auf- wie zuschliessen kann. Aber eine völlig befriedigende Lösung erfährt freilich auch hier diese Frage noch nicht. *W. v. Seidlitz.*

Les Artistes Célèbres: **Ch. Cornault:** Ligier Richier. — **E. Michel:** Gérard Terburg et sa Famille. — **E. Chesneau:** Joshua Reynolds. — **E. Forgues:** Gavarni. — **E. Véron:** Eugène Delacroix. Librairie de l'Art (Paris, Rouam) 1887.

Fünf neue Künstlerbiographien liegen wieder in der von Eugène Müntz so trefflich geleiteten Sammlung vor; jede einzelne erfüllt die Forderung, ein anziehendes Bild der künstlerischen und menschlichen Entwicklung der vorgeführten Persönlichkeit zu geben — und fast sämmtliche begnügen sich nicht bloss mit der Popularisirung vorliegender Forschungsergebnisse, sondern vermehren unsere Kenntniss der von ihnen behandelten Künstler durch neue Ergebnisse eigener Arbeit.

Dies gilt gleich von Cornault's Ligier Richier (ca. 1500—1567) als dem Hauptmeister der Familie, einem Künstler, der in der Kraft und Tiefe des religiösen Geistes seiner Schöpfungen dem Mittelalter, doch aber in Formen-

sprache und Ornamentik der Renaissanceströmung sich anschloss, ohne von einer bestimmten Richtung abhängig zu werden. Trotz aller deutschen und flandrischen Einflüsse, die auf ihn eindrangen, folgte er mehr als irgend ein anderer Bildhauer der Zeit der persönlichen Eingebung, die durch ein beständiges strenges Naturstudium geregelt war. Der Verfasser stellt eine ziemlich umfangreiche Bibliographie zusammen, doch scheint ausser dem, was sich in René Ménard's L'Art en Alsace-Lorraine über Richier findet, kaum etwas zur Kenntniss weiterer Kreise, kaum der Fachleute ausserhalb Frankreichs, gedrungen zu sein. Dazu sind seine Werke zu Bar, zu Saint-Mihiel, zu Etain und zu Nancy zu wenig bekannt, als dass ihm die Kunstgeschichte schon ganz hätte gerecht werden können. Die vorliegende fleissig gearbeitete Biographie, die zugleich durch die Mittheilung des ganzen Quellenmaterials zu weiterer Forschung und Prüfung einladet, die zahlreichen trefflichen Abbildungen, welche in dieser Biographie ganz besonders willkommen sind, werden nun wohl die Kenntniss und Würdigung dieses Künstlers auch in ausserfranzösische Kreise von Kunstfreunden tragen.

Die Biographie Gerhard Terborch's von Emile Michel erhält, abgesehen von der feinsinnigen stilistischen Würdigung des Künstlers (die an Bode anknüpft) ihre besondere Bedeutung dadurch, dass der Verfasser den seit 1882 an das Licht getretenen litterarischen und künstlerischen Nachlass der Familie darin vollauf verwerthet. Bode konnte in seiner für die Darlegung der künstlerischen Entwicklung grundlegenden Studie über Terborch, nur in einem kurzen Nachtrag davon Notiz nehmen (Studien S. 614 fg.). Dabei sei bemerkt, dass das von van Doorninck vermuthete Geburtsdatum Terborch's 1617, das Bode zu spät angesetzt zu sein schien, nun doch urkundlich sicher gestellt ist. Auf Grund jener ans Licht getretenen Zeichnungen und Schriften sind auch die beiden Eingangscapitel über die Familie Terborch — besonders den alten Geraert, dann über Moses und Gesina Terborch — gearbeitet. Auch die Illustration nahm Rücksicht auf jene ans Licht getretenen Handzeichnungen; eine grössere Zahl der Abbildungen gehen auf die aus ihrer Verschollenheit gezogenen Skizzenbücher zurück — u. A. auch solche von Gesina und Moses Terborch.

Ernest Chesneau hat mit Sachkenntniss und Liebe den Lebens- und Entwicklungsgang Joshua Reynold's beschrieben. In der Bibliographie vermisst man die treffliche Lebensskizze dieses Künstlers, welche J. Beavington-Atkinson im sechsten Band von Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit gegeben hat.

Das classische Buch über Gavarni (Guillaume-Sulpice Chevalier) wird immer das von den Brüdern Goncourt geschriebene bleiben — schon wegen des culturgeschichtlichen Reizes der Schilderung und der geistsprühenden Verdolmetschung der künstlerischen Absichten Gavarni's; Eugène Forgues wollte nicht mit den Goncourts in einen Wettlauf treten; auf Grund ausgezeichneter Quellen schildert er einfach und schlicht das Leben und Schaffen des grossen satyrischen Sittenschilderers und Carikaturisten; nicht selten berichtigt er dadurch die Darstellung der Goncourts, die in ihrer Schilderung nicht gerade

photographische Treue anstrebten. Einen besonderen Reiz erhält ausserdem Forgues' Biographie dadurch, dass der Verfasser eine Reihe von Briefen des Künstlers aus dessen glücklichster Lebens- und Schaffensperiode, gerichtet an Emile Forgues, hier zum ersten Male mittheilt.

Und nun E. Vérons: Delacroix. Erst seit dem Tode dieses Künstlers hat die Kritik begonnen, ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, erst die beiden letzten Jahrzehnte haben dem Urtheil zum Siege verholfen, dass in Delacroix die französische Malerei des 19. Jahrhunderts das kühnste Genie und den grössten Künstler besessen habe. So ist die Delacroix-Litteratur in diesen Jahren auch eine sehr umfangreiche geworden, wir kennen nicht bloss seine Werke, auch seine Briefe, seine Ansichten, mündlich oder schriftlich geäussert (auf das köstliche Buch von G. Dargenty: Eugène Delacroix par lui-même wurde an dieser Stelle aufmerksam gemacht), seine Biographie dürfte auch in der Sammlung der Artistes Célèbres nicht mehr auf sich warten lassen.

E. Véron's Biographie ist eine Meisterleistung. Auf nur 132 Seiten wird der Mensch und der Künstler porträtirt, mit so sicherer Hand, dass kein charakteristischer Zug verloren geht. Der Historiker ist hier so gross wie der feinsinnige Aesthetiker, die Analyse des einzelnen Werkes so treffend, wie die Abschätzung der Bedeutung des Künstlers für die Zeit und die Zukunft, Aussprüche Delacroix's, Mittheilung charakteristischer Züge aus dem Leben, die aus dem Munde der Freunde des Künstlers stammen, lassen den Menschen nicht hinter dem Künstler verschwinden. Dem vorzüglichen Text entspricht die Illustration, die ebenso reichhaltig ist wie glücklich in der Wahl der wiedergegebenen Werke. *k.*

Die Kunst für Alle. Herausgegeben von **Friedrich Pecht.** Zweiter Jahrgang. München 1887.

Es war ein glücklicher, weil durchaus zeitgemässer Gedanke, eine Zeitschrift zu begründen, welche sich zum ausschliesslichen Ziele setzt, die Kunst der Gegenwart, namentlich die deutsche, in ihrem Fortschreiten und ihren Wandlungen zu verfolgen. Dass diese Entwickelung in den verschiedenen Aufsätzen des Blattes eine sehr verschiedenartige, häufig sogar sich durchaus widersprechende Beurtheilung erfahren hat, mag Manchem als eine Schwäche, als ein wunder Punkt erscheinen; doch ist dies der einzige Weg, welchen eine Zeitschrift, die sich die Behandlung eines so flüssigen, tief in's Leben und dessen Interessen eingreifenden Gegenstandes zur Aufgabe gestellt hat, einschlagen kann. Die Aufstellung bestimmter Grundsätze würde ihr sofort den Stempel eines Parteiblattes aufprägen. Hier gilt es Vieles zu bringen, um Jeden für sein Theil zu befriedigen. Die Leser mögen die Meinungen gegen einander abwägen, mehr noch die Bilder, welche in reicher Fülle geboten werden, mit einander vergleichen und sich danach ihr Urtheil bilden. Aus der Zahl der grösseren Aufsätze seien u. A. diejenigen über Steinle, Lenbach, Liebermann, Gebhardt's Fresken in Loccum, über die bedeutenderen Ausstellungen, besonders aber auch derjenige von Prof. Lindenschmit über die Reform der deutschen Kunstschulen hervorgehoben. Zu bedauern bleibt der

Ton, der gelegentlich den Kunstforschern gegenüber angeschlagen wird. Vor zehn Jahren noch hätte das erklärlich scheinen können, denn damals wurden dieselben von den Künstlern, denen sie in der Verwaltung der Sammlungen nachfolgten, als ein feindliches Element angesehen, wie auch nur wenige unter ihnen Veranlassung hatten, sich eingehender mit der zeitgenössischen Kunst zu beschäftigen. Jetzt aber, wo die Ergebnisse ihrer Thätigkeit in der Neuordnung, Vermehrung und Katalogisirung der wichtigsten Galerien vorliegen, wo sie auch der Kunst der Gegenwart in gesteigertem Maasse ihre Aufmerksamkeit zuwenden, sollte auf ein friedliches Verhältniss hingearbeitet und darauf Bedacht genommen werden, diese Kräfte dem Unternehmen nicht zu entfremden. *v. S.*

Architektur.

Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausgegeben vom Heidelberger Schlossverein. Bd. I, Heft 2—4 (mit 21 Tafeln in Lichtdruck und 2 eingedruckten Holzschnitten). — Bd. II, Heft 1 (mit 4 Tafeln). Heidelberg, Buchhandlung von K. Groos, 1886—87.

Ueber das erste Heft des ersten Bandes der Mittheilungen wurde an dieser Stelle bereits berichtet (VIII, S. 393). Heft 2—4, welche den ersten Band abschliessen, bleiben an Reichhaltigkeit des gebotenen Materials nicht hinter den Erwartungen zurück, welche das erste Heft hervorrief. In erster Linie steht hier die von K. Zangemeister gebotene mustergültige Veröffentlichung der Ansichten des Heidelberger Schlosses, deren älteste der von Sebastian Münster 1550 veröffentlichte Holzschnitt — deren letzte die auf der Denkmünze Karl Theodors auf die Huldigung in Heidelberg 1746 ist; es waren im Ganzen 159 Stücke anzuführen. Welche Summe von Arbeit schon die Herbeischaffung des Materials bedingte, liegt am Tage. Dazu tritt dann die genaue Beschreibung jeder Ansicht, die Klarlegung der Bezüge zu dem vorhandenen Baubestande. Ebenso sorgfältig ist die Beschreibung der Blätter nach der kunstgeschichtlichen Richtung hin; das ist um so willkommener, als der Verfasser mittheilen musste, dass die Lexika von Bartsch, Nagler, Andresen u. s. w. nur wenige dieser Ansichten erwähnen und bei noch wenigeren das Werk angeben, in welchem das betreffende Blatt erschienen ist. Neunzehn Tafeln in Lichtdruck geben die wichtigsten der Ansichten zum Theil in Originalgrösse, zum Theil verkleinert wieder. — Nach der Arbeit von Zangemeister folgt die Fortsetzung der Mittheilung der Acten aus dem Grossherzogl. General-Landes-Archiv zu Karlsruhe (1649—1680). Leider zeigt das Archiv eine bedauernswerthe Lücke von 42 Jahren, indem erst von 1649 an urkundliche Nachweise wieder vorhanden sind. An Wichtigkeit können sich diese natürlich nicht mit den in Heft 1 mitgetheilten Urkunden messen, da sie sich ausschliesslich auf Reparaturen beziehen; doch abgesehen von deren culturgeschichtlichen Werth in Folge der detaillirten zahlreichen Preisangaben von Bauutensilien und Arbeitslöhnen, ist auch ihr kunstgeschichtlicher Werth kein geringer. Gleich die folgende Abhandlung von dem Archi-

tekten Fritz-Seitz: »Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses« beweist dies. Der Verfasser betont ausdrücklich, dass die »Richtigstellung der Benennungen mit Hilfe gerade dieser Acten fast vollständig zu erreichen ist. Diese Abhandlung von Seitz sucht vor Allem die Zwecke der einzelnen Bautheile und deren Chronologie — letztere vornehmlich mit Hilfe der vorhandenen Steinmetzzeichen — darzulegen.

Das erste Heft des zweiten Bandes bringt zwei Abhandlungen; die erste — von A. v. Horn — bietet Untersuchungen über die Entwicklung der Heidelberger Schlossbefestigung, die zweite — von K. Christ — behandelt ganz kurz die Localität »des Getten- oder Jettenbühl«, eine Bezeichnung, welche der Verfasser als nur für den Hügel des unteren Schlosses geltend nachweist. Man sieht es, die Mittheilungen verfolgen mit Eifer und Erfolg den Zweck, einerseits die monumentalen und urkundlichen Quellen für die Geschichte dieses grössten Denkmals deutscher Renaissance in mustergültiger Weise zu veröffentlichen, andererseits aber in einer Reihe von Abhandlungen gleich die Ergebnisse kritischer Benutzung dieser Quellen vorzulegen.

Malerei.

N. Kondakoff: Histoire de L'Art Byzantin considéré principalement dans les miniatures. Edition française originale, publiée par l'auteur, sur la traduction de M. Trawinski et précedée d'une préface de M. A. Springer. Tome premier. Accompagné de 29 gravures. Librairie de l'Art. Paris, Rouam 1886. 4°. 204 p. (Bibliothèque internationale de l'Art.)

Die russische Auffassung der orientalischen Frage hat zum wenigsten der Wissenschaft Vortheile gebracht. Russland betrachtet die byzantinische Geschichte bereits als seine eigene und wendet der Erforschung derselben den grössten Eifer zu und zwar nicht der politischen Geschichte allein, sondern im gleichem Maasse auch der Kunstgeschichte. Ich brauche nur an die Forschungen von Busslajew, Goertz, Kondakoff zu erinnern, um anzudeuten, was in den letzten zwanzig Jahren von russischer Seite bloss für die Geschichte der byzantinischen Malerei geschehen ist — und Alles mit werkthätiger Unterstützung der Regierung und der Russ. Akademie. Das Bedauerliche für uns Westeuropäer war nur, dass diese Forschungen in russischer Sprache niedergelegt waren, dass wir uns desshalb mit den knappen Mittheilungen der Ergebnisse derselben begnügen mussten, welche freundliche Vermittler wie Dobbert, Seidlitz, Springer uns boten. Zu grösstem Danke hat sich desshalb Eugène Müntz die gesammte Kunstforschung verpflichtet, als er das Hauptwerk, Kondakoff's Geschichte der byzantinischen Malerei, in die von ihm geleitete Bibliothèque internationale de L'Art aufnahm. Der erste Band des Werkes liegt seit einem Jahre vor, der zweite wird ihm hoffentlich bald folgen. Ueber die wesentlichsten Ergebnisse der Forschungen Kondakoff's hat uns zuerst ganz kurz J. P. Richter (Repertorium II. S. 385 fg.) unterrichtet, dann aber ausführlich A. Springer im L'Art von 1883 (dieser Aufsatz erschien jetzt als Einleitung zu dem Werke Kondakoff's, als welche er gleich von vornherein

gedacht war) und in erweiterter Fassung in der zweiten Auflage der Bilder aus der neueren Kunstgeschichte (I. S. 79 fg.), wobei Springer zugleich das Verhältniss des Abendlandes zur byzantinischen Kunst in neuerem Lichte darstellte. Richter's Inhaltsangabe des Werkes im Repertorium und Springer's Abhandlung ersparen es mir, auf die Anlage des Werkes und den darin behandelten Stoff hier näher einzugehen; wozu hier nur aufgefordert werden soll, ist das Studium des Werkes in seinen Einzelheiten, damit endlich mit jener gespenstigen Auffassung des Byzantinismus, wie sie noch immer in Köpfen und Büchern spukt, gründlich aufgeräumt werde. Mit Kondakoff hat sich schon Springer entschieden, dass die Schöpfung der christlichen Kunsttypen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Rom, sondern Byzanz zugehöre, und wie lebensvoll ist nun das Bild der Entwicklung, das von diesem Zeitpunkt an allein aus der byzantinischen Buchmalerei zu gewinnen ist! Feinheit der Charakteristik, feierlicher Vortrag, monumentale Haltung, sind die Kriterien dieser specifischen christlichen Kunst, die sich zunächst noch mit der Formengebung und Technik der antiken Kunst verbanden. Doch die antike Formengebung musste immer mehr zurückweichen, und die Zeit des Bilderstreits entschied den Sieg der aus dem christlichenGeist und der christlichen Ikonographie hervorgegangenen Formensprache. Die Schilderung dieses goldenen Zeitalters byzantinischer Malerei ist in der Hauptsache Gegenstand dieses ersten vorliegenden Bandes; der zweite wird dann die doppelte Reaction zu schildern haben, welche nach Mitte des 10. Jahrhunderts eintrat: den flachen Classicismus der höfischen Strömung zur Zeit der Makedonischen Dynastie und — was viel gefährlicher wurde — das Ueberwuchern einer decorativen Richtung, welche besonders aus den reich zuströmenden orientalischen und barbarischen Elementen ihre Nahrung zog. Der Verfasser geht nicht deductiv vor, sondern bei der eingehenden Analyse der Denkmäler weist er die die Stilentwicklung begründenden Elemente nach. Bei dieser Analyse werden auch einzelne Irrthümer, die sich ungeprüft oder infolge vorurtheilsvoller Prüfung von Buch zu Buch schleppten, beseitigt: die Josuah-Rolle und der Kosmas Idikopleustes werden vom Verfasser als Originale rehabilitirt — und wenn ich mich auf meine eigene eingehende Prüfung dieser beiden Denkmäler (im Frühling 1887) berufen darf, mit vollem Recht. Die Josuah-Rolle ist ein Original und gehört dem 5., spätestens dem 6. Jahrhundert an — nur die erläuterten Beischriften wurden in zwei verschiedenen Zeiten beigefügt. Die Handschrift des Kosmas ist ein Werk des 7. Jahrhunderts — nicht spätere Copie —; gerade dieser vielfach unterschätzten Handschrift widmet der Verfasser die liebevollste eingehendste Analyse, da sie nicht bloss von höchster Bedeutung für die christliche Ikonographie, sondern auch für das Werden des byzantinischen Stils ist: die Ablösung desselben von der classischen Geschmackstradition kann hier besonders nachdrücklich gezeigt werden.

Beklagen darf man es, dass die Abbildungen, welche den Band illustriren, weder an Zahl noch an Gediegenheit denen der übrigen Veröffentlichungen des Rouam'schen Verlags entsprechen. *H. J.*

A. v. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. I. Theil mit 18 Tafeln. Heidelberg, G. Koester 1887.

Dieser Arbeit ist eine freundliche Aufnahme gewiss. Wir erhalten geradezu zum ersten Male von einer Reihe trefflicher, für die mittelalterliche Cultur- und Kunstgeschichte hochwichtiger Bilderhandschriften eine anschauliche Vorstellung, vermittelt sowohl durch eingehende Schilderung als auch durch mehrere, im Ganzen recht glücklich gewählte Abbildungen, für welche wir dem Verfasser zu besonderem Danke verbunden sind. Die Reproductionen entsprechen allen Anforderungen; die Christusfigur auf Tafel I. kann wohl die beste Nachbildung einer Miniatur genannt werden, die wir bis heute besitzen. Durch die grösste Sorgfalt zeichnet sich die Beschreibung aus, sie ist überall ausreichend und klar und leserlich geschrieben.

Der erste grössere Excurs betrifft das Sacramentar von Petershausen aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Methodisch wird hier der Gang der Darlegung in folgender Weise richtig zu stellen sein: Die ältere Annahme der Entstehung des Sacramentars in Reichenau gründet sich auf die Angaben des Kalenders und wird hinfällig durch den Nachweis, dass Kalender und Sacramentar unabhängig von einander hergestellt und nur nachträglich zusammengefügt sind. Der Festkalender des einen Theils widerspricht sogar dem des andern. Ist sonach das Kalendarium auf Grund der Angaben für die Feste bestimmt nach Reichenau zu versetzen, so ist das Sacramentar ebenso bestimmt daselbst nicht entstanden. Die Vergleichung mit den Miniaturen gleichzeitiger Reichenauer Handschriften zeigt unsern Künstler weit mehr in der karolingischen Tradition befangen, als in jenem Scriptorium üblich war. Ebenso ist bei unserer mangelhaften Kenntniss der Initialen dieser Periode jede Schlussfolgerung aus ihnen voreilig (z. B. Seite 50 oben und Seite 108 Schluss). Hingegen lässt sich eine Miniatur in dem Darmstädter Evangeliar Nr. 1948 mit Erfolg heranziehen, weil sie eine mit unserem Codex auffallend übereinstimmende Darstellung Christi hat (Taf. 9). Dies lässt darauf schliessen, dass beide Handschriften demselben Orte entstammen. Das Darmstädter Evangeliar ist für den Kölner Peters-Dom auf Befehl Erzbischof Gero's (969—976) von dem Mönche Anno geschrieben; unmöglich aber konnte der Erzbischof von Köln einem Mönche in Reichenau einen solchen Auftrag ertheilen. Auf den Codex Egberti kann man sich desshalb nicht berufen, weil er ein freies und höchstwahrscheinlich erst nachträglich dazu hergerichtetes Geschenk an den Erzbischof von Trier war. Die Annahme, dass die Herstellung der Handschriften in Reichenau im 10. Jahrhundert laut Bestellung, ja mit Berücksichtigung des abweichenden Festkalenders für den betreffenden Bestimmungsort, also ausgesprochen fabrikmässig betrieben worden sei, widerspricht überdies allen unseren Nachrichten und Anschauungen von dieser Zeit. Also sind der Darmstädter und der Heidelberger Codex in Reichenau ganz gewiss nicht geschrieben.

Besondere Aufmerksamkeit wendet der Verfasser mit vollem Rechte den Initialen zu. Von dem Studium derselben dürfen wir in der That manchen weitern Aufschluss erwarten, sobald nur der riesige handschriftliche Vorrath

darauf hin wird durchgearbeitet sein. So handwerklich, wenn man will, das Schmücken der Codices auch vor sich gegangen sein mag, so verfehlt ist es doch, die Arbeit des Miniators als eine blosse Copistenthätigkeit wegwerfend bei Seite zu schieben, wie es auch ein schwerer Irrthum ist zu meinen, dass mit dem Satze, die Bilder seien die Bibel des lesenunkundigen Mannes, etwa das Grundprincip des gesammten künstlerischen Schmuckes der Manuscripte auch nur berührt sei. Gerade das Heidelberger Sacramentar ist ein höchst lehrreiches Beispiel, wie natürlich diesen Künstlern die selbständige Erfindung war; beobachten wir nur einmal die Versuche, Initiale und Umrahmung zu einem organischen Ganzen zu verbinden, selbst in den kleinen Initialen durch reichste Abwechslung zu wirken. Ueber hundertmal kommt das D als Initial vor; da hilft sich der Zeichner, indem er bald das D der Capitale, bald das der Unciale als Grundform heranzieht, ja innerhalb der 63 D mit dem Capitalbuchstaben wiederholt er sich auch nicht ein einziges Mal! Und vor einer solchen künstlerischen Thätigkeit sollten wir nicht die allergrösste Achtung haben?

Die Tafeln 1—8 (ein Verzeichniss der Abbildungen fehlt bis jetzt) sind diesem Codex gewidmet; Tafel 1 u. 2 geben die Figuren Christi und, wie richtig nachgewiesen wird, Mariä wieder. Das Ornament der Umrahmung, nachmals in Malerei und Plastik (z. B. Portal von St. Denis) sehr beliebt, geht auf altchristlichen Ursprung zurück. Parallel laufende, paarweise gegen einander geschwungene Wellenlinien werden senkrecht von anderen, ähnlichen Wellenlinien geschnitten. An der Treppe von Sa. Agnese fuori in Rom ist links unmittelbar vor dem Eingange in die Kirche ein Sarkophag eingemauert, an dem dieses Motiv wie ein antikes Gittermuster aussieht.

Von den übrigen Heidelberger Handschriften bespricht Verfasser eingehender das Rolandslied und die höchst anziehende »Scivias«, den Wegweiser der hl. Hildegard, welches Manuscript ebenso aus paläographischen als aus kunsthistorischen Gründen ziemlich weit in das 13. Jahrhundert hinein versetzt werden muss. Hübsch ist der Nachweis, dass sich für die beiden ersten Bilder die Originale in dem Stuttgarter Codex mit dem Chronicon Zwifaltense vorfinden, und es wäre ungemein dankenswerth, wenn uns der zweite Theil des Buches Abbildungen dieser beiden Miniaturen brächte. Das Gewicht ist aber nicht so sehr darauf zu legen, dass unser Künstler nach einer Vorlage gearbeitet hat, sondern wie merkwürdig frei er ihr gegenüber gestanden. Vollkommen hat er die Anordnung verändert, und zwar, wie aus einer Betrachtung vornehmlich des zweiten Blattes (Tafel 12) hervorgeht, in der ganz bestimmten Absicht, eine reichere, decorative Wirkung hervorzubringen. Um das kreisförmige Mittelfeld legen sich drei Ringe mit Figuren in Umrahmungen, deren Form von innen nach aussen zwischen Raute und Rund vollkommen regelmässig wechselt; jede Raute des äussersten Ringes stellt sich von drei Runden umschlossen dar. Entsprechend diesem Princip des Alternirens, einem der wichtigsten Schlüssel zum Verständnisse aller mittelalterlichen Kunst, werden die Darstellungen des Thierkreises viermal von den kreuzförmig vertheilten Figuren der Tageszeiten unterbrochen, und ebenso sind auch diese

contrastirt, die nackte, weibliche Gestalt der Aurora mit ihrem völlig verhüllten Gegenstücke und wieder die Nacht, männlich gebildet, mit der weiblichen Figur des Tages. Im zweiten Ringe wechselt viermal ein Kopf in Vorderansicht mit einer menschlichen Halbfigur im Profil, bloss die mit »Tonitrua« bezeichnete Figur hat vier Thierköpfe. Dieser Handschrift scheint der Verfasser nicht durchaus gerecht geworden, aus welchem Grunde auch die Auswahl der Reproductionen aus derselben gar knapp gehalten ist; schon die reizende und höchst originelle Schilderung der Naturerscheinungen hätte besser hervorgehoben werden sollen, wie der Norden Kälte, Hagel und Schnee, der Süden Regen, Fluth und Gewitter um sich sammelt, dem Abend der Thau entspricht. Dem Verfertiger der Ueberschriften, nicht dem Künstler fallen mehrfach Irrthümer und Mangel an Verständniss für die Darstellungen zur Last. Die langen mystischen Verzückungen der hl. Hildegard hindurch sehnt sich der Zeichner nach irgend einem künstlerisch fruchtbaren Motiv und, wo er es gefunden hat, weiss er es lebendig zu gestalten. Man muss nur an das Bild zur ersten Vision des dritten Theiles erinnern (Tafel 15) mit den Funken, die, von der himmlischen Erscheinung ausgehend, herabstürzen und verlöschen, die er als kleine durch einander purzelnde Kobolde geschildert hat, ein Weg, den bei einer ganz übereinstimmenden Scene im Dante auch ein Botticelli nachmals gegangen ist. Nur Empfindung und ein bischen Liebe müssen wir den Kunstwerken des Mittelalters entgegenbringen, dann wird sich von ihnen zu uns ein Verhältniss entspinnen, von dem alle Gelehrsamkeit der Welt keinen Begriff hat. *Friedrich Portheim.*

Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Eine Skizze von **H. Semper.** Mit 15 Lichtdruckbildern. Innsbruck, Wagner 1887. 4°, 89 S.

Die alttirolische Kunstgeschichte ist über die ersten Anfänge noch wenig hinausgediehen. Es fehlt an einem Ueberblick über das gesammte erhaltene Material, an der alsdann gebotenen Gliederung nach Schulen, endlich an der Erkenntniss der einzelnen hervorragenden Künstlerindividualitäten. Es braucht nicht gesagt zu werden, wie empfindlich diese Lücke sich in der Geschichte der deutschen Kunst geltend macht, als deren wesentliches Glied die tiroler Malerei und Bildnerei auch über das 15. und 16. Jahrhundert hinaus betrachtet sein will. In der bezeichneten Epoche gebührt der Malerei insofern der Vorrang, als sie als stilbeherrschende Macht auftritt und die Bildschnitzerei, die sich auf ihrem eigenen Gebiete zu ungleich reineren, formvollendeteren Schöpfungen aufschwingt, in den Bannkreis eines höchst effectvollen, malerischen Naturalismus hineinzieht. Um von dem grossen Michael Pacher zu schweigen, der in seiner Person das relative Ideal dieses Verhältnisses der Schwesterkünste darstellt, was für markige, bei aller Faustmässigkeit saftvolle und gehaltechte Künstlercharaktere treten uns nicht in den namentlich bislang unbekannten Meistern der vier Kirchenväter in der Augsburger Galerie, der Flügelgemälde mit den hh. Petrus und Paulus auf Schloss Tratzberg (bei Jenbach im Unterinnthal) und dem Maler der hh. Jacobus und Stephanus bei

Prof. Sepp in München [1]) entgegen. Kecklich können sie sich in Lebendigkeit der Farbenempfindung, in monumentaler Wucht des Ausdrucks mit mancher tramontanen Renaissance-Berühmtheit, etwa Bartolomeo Montagna, messen. Und wie viele bedeutende, zum Theil in deutsche und oberitalienische Sammlungen versprengte Werke reihen sich diesen Tafeln an! Nur ein waghalsiger, naiv-bäuerlicher Realismus, an den das Können selten völlig hinanreicht, und der darum häufig ins Skurrile abirrt, schmälert gewöhnlich die künstlerische Wirkung und den Genuss.

Die mehrentheils so schätzbaren Berichte in den Mittheilungen der K. K. Centralcommission — jüngst erst hat A. Ilg wieder interessante Wanderstudien aus Südtirol veröffentlicht — haben den Stoff noch lange nicht erschöpft und sind, wo sie von autochthonen Correspondenten herrühren, nicht immer von einem gewissen Kirchthurmstandpunkt freizusprechen. Dem verstorbenen Gotthilf Dahlke ist bekanntlich mehr als eine gewinnbringende Arbeit zu danken. In die Zusammenhänge mit der »grossdeutschen« Kunst einer-, der italienischen andererseits ist aber erst neuerlich Robert Vischer's feinsinnige Abhandlung in den »Studien zur Kunstgeschichte« eingedrungen. Eine fruchtbare Detailuntersuchung liefert nun die vorliegende Schrift Hans Semper's, der bereits in verschiedenen Jahrgängen des »Boten für Tirol und Vorarlberg« wie im ersten Bande der Cotta'schen »Zeitschrift für Culturgeschichte« reiche Funde niedergelegt hat.

Nachdem die einschlägigen Urkunden und eine Beschreibung der Malereien — des Hauptdenkmals der Thätigkeit der Brixener-Neustifter Schule — schon in den die Diöcese Brixen behandelnden Werken Trinkhauser's und Resch's veröffentlicht wurden, beschränkt sich die Arbeit auf die schwierige stilistische Unterscheidung. Zunächst wird eine Gruppe von Darstellungen ausgemustert, die, dem 14. und 15. Jahrhundert angehörig, noch im gothischen Idealstil gehalten ist, aber durchsetzt mit giottesken und kölnischen Elementen. Eine zweite Reihe vertritt schon den Uebergang zum Realismus der anderen Hälfte des 15. Jahrhunderts, und hier gelingt es Semper, eine und dieselbe Hand nicht nur in einer »Kreuzigung«, einem »Eccehomo« und einem »Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten« im Brixener Kreuzgang, sondern auch in zwei weiteren »Kreuzigungs«tafeln im Innsbrucker Ferdinandeum wie im

[1]) Leider hat, dem Vernehmen nach, der Besitzer diese unschätzbaren Stücke kürzlich nach Jerusalem verschenkt! Semper verwies sie neuestens in der Ferdinandeums-Zeitschrift mit den Aposteln auf Tratzberg in die zu Beginn des 16. Jahrhunderts blühende Brixener Schule des Andreas Haller, wie er denn, in Uebereinstimmung mit Ad. Bayersdorfer, geneigt ist, die Augsburger Kirchenväter M. Pacher selbst zuzuschreiben. — Zwei auf der Wiener Auction Penther, Dec. 1886 (Katal. Nr. 94a u. b), vom dortigen Kunsthändler F. Schwarz erstandene, an zwei Meter hohe Flügel mit den beiden Schächern — Tempera, auf Leinwand übertragen — angeblich aus der Umgegend von Padua stammend, brachten in ihrer grossen Verwandtschaft, zumal mit den Tratzberger Gemälden, die Abhängigkeit dieser Brixener-Neustifter Schule von der squarcionesk-mantegnesken Kunstweise wieder einmal schlagend zur Anschauung.

Kloster Wilten, endlich in den Fresken der Kirche zu Klerant bei Brixen aufzuzeigen. Nach einem von dem Maler häufig auf weissen Fähnlein verwendeten Abzeichen tauft ihn der Verfasser: Meister mit dem Skorpion. Die Daten auf besagten Fresken und Gemälden reichen von 1436—64; während er in seiner Frühzeit noch völlig gothisch befangen erscheint, geht er später immer resoluter auf eine realistische Naturnachahmung ein, zu der ihn gleichzeitig der erwachende Kunstgeist seines Landes, wie die von Flandern und Italien — ich denke weniger an die toscanische Schule Giotto's als an seine paduanische und veronesische Nachfolge — herüberwirkenden Einflüsse drängten. Zu der von Semper gegebenen Charakteristik wäre etwa der Hinweis auf die eigenthümlich kühle, zerrissene Farbengebung nachzutragen, die wenigstens auf den Kreuzigungsbildern im Ferdinandeum und in Wilten den Eindruck des Wüst-Bizarren bei ihm noch wesentlich verstärkt. Wahrscheinlich im Schulzusammenhang mit diesem Meister steht der jüngere Jakob Sunter, der uns seinen Namen auf einem der Gemälde im Kreuzgange zu überliefern selbst so vorsorglich war. Seine Werke — die Daten gehen von 1446—74 — vertheilen sich ausserhalb des Kreuzgangs über die Umgebung Brixens, Neustift, Innichen, Melaun, Vahrn. Vornehmlich haben die flandrische und die dieser wieder pflichtig gewordene oberdeutsche Schule auf ihn abgefärbt. Die auf Tafel 13 der ansprechenden, dem Büchlein beigefügten Lichtdrucke wiedergegebene Auferstehung Christi (Kreuzgang zu Brixen) z. B. erinnert im Haupte des Heilands lebhaft an den dem Jan van Eyck zugeschriebenen Christuskopf im Berliner Museum (Nr. 528). Die »Grablegung« von 1470 im 3. Gewölbejoch ebenda (Tafel 12) wiederholt mit geringfügigen Abweichungen das Compositionsschema der gleichen Darstellung auf Schühlein's Tiefenbronner Altar, das wohl schon vor 1469 — des letzteren Entstehungsjahr — durch die Bekanntschaft mit Werken Rogier's, v. d. Weyden und seiner Richtung (man vergl. die »Grablegung« der National-Galery) nach Schwaben importirt war. Andererseits scheint der Allgemeincharakter der bodenständigen tiroler Malerei in Sunter zu schlagenderem Ausdruck zu gelangen, als bei dem »Meister mit dem Skorpion« — eben weil er hinter diesem an Originalität erheblich zurückbleibt. Das auf Tafel 10 mitgetheilte »Vesperbild« — Maria den von ihr auf dem Schoosse gehaltenen Christusleichnam beweinend — reproducirt unverhohlen das Motiv zahlreicher tiroler Bildschnitzwerke, von denen das Münchener National-Museum eine schöne Auswahl besitzt. Die Anordnung alttestamentlicher Parallelscenen von vorbildlicher Bedeutung neben Bildern aus dem neuen Bunde hätte wohl einen Vergleich mit den oberdeutschen und österreichischen Biblia pauperum und Heilspiegeln gelohnt, deren typologisches Beispiel hier jedenfalls mit anregend gewesen. Ein Theil der alt-biblischen und geschichtlichen Geschehnisse, die als symbolische Vordeutungen des Erlösungswerkes ausgelegt erscheinen, ist jedenfalls von erlesener Seltenheit, nicht bloss in den Darstellungskreisen deutscher Kunst; z. B. der Opfertod des Eleazar, der sich vom Elephanten zertreten lässt (Gegenbild der Kreuzigung, in Klerant, s. Spec. human. salvat. im Stift Kremsmünster, Cap. XXIV.); die Braut im hohen Liede findet ihren Bräutigam (Vorbild des Noli me tangere, Brixener

Kreuzgang; s. Biblia pauperum von St. Florian und die Concordantia caritatis aus Lilienfeld, f. 103); Apame, die Concubine des Darius, die diesem eine Krone aufsetzt und zugleich einen Schlag ins Gesicht gibt (Vorbild der Dornenkrönung, Brixener Kreuzgang; s. das Spec. von Kremsmünster, Cap. XXI.); Traum des Astyages, in welchem ihm seine Tochter die Geburt des Cyrus verkündet (Nebenbild von Maria's Geburt und Darbringung, ebenda; zusammengestellt mit der »Verkündigung« im Specul. Cap. III.) [1]); die Vestalin Tuscia, in einem Siebe Wasser tragend (Hinweis auf die unbefleckte Empfängniss, ebenda).

So skizzirt uns Sempers Studie ein Jahrhundert Entwicklung einer der wichtigsten alttirolischen Schulen, und indem sie uns mit zwei neuen Künstlerpersönlichkeiten beschenkt — von Jacob Sunter war nicht viel mehr als der Name bekannt — wirft sie interessante Streiflichter auf die ältere Malerei in der deutschen Südmark überhaupt. Erfreulich ist es zu vernehmen, dass Professor Semper diesem Gebiete weitere Forschungen zu widmen gedenkt und sohin die Bausteine zur Kunstgeschichte eines Landes sammelt, das wirklich eine eigenartige, bisher nur unzulänglich gewürdigte Kunst gehegt hat.

R. Stiassny.

Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Herausgegeben von Franz Binder. 2 Bände. I mit Overbeck's Jugendbildniss und zwei Stichen, XV und 562 S.; II mit Overbeck's Bildniss, einem Facsimile und fünf Stichen, VII u. 451 S. 8°. Freiburg i. B. Herder, 1886.

Dieses Buch wird zwei sehr verschiedene Beurtheilungen erfahren, da es in das Gebiet der Kunstwissenschaft gehört und zugleich eine sehr entschiedene confessionelle Tendenz hat. Der katholisch gewordene Künstler, der je länger je mehr das Religiöse in seiner Denkweise betont und in seinen Werken immer energischer zu Tage treten lässt, ist ein erfreulicher Gegenstand für die Erbauung und eine willkommene Bestätigung des alleinigen Heiles für diejenigen, welche der römischen Kirche mit der Ueberzeugung der Ausschliesslichkeit ihrer Berechtigung angehören. Demgemäss werden Overbeck's eigener Uebertritt, sowie mancherlei andere von ihm versuchte und ihm gelungene Bekehrungen mit besonderer Ausführlichkeit berichtet und mit Behagen ausgesponnen, wobei freilich die von Overbeck's Vater ins Feld geführten Gegengründe nur sehr summarisch angedeutet werden. So wird nicht nur der Maler selbst mit einer Glorie umgeben, die, wenn irgendwo, sicherlich bei ihm berechtigt erscheint: sie wird auch auf seine Umgebung ausgedehnt; namentlich werden die Be-

[1]) Vergl. Heider, Beitr. zur christl. Typologie, Jahrb. d. k. k. C.-Comm. V, S. 85, 97, 21, 19; der Traum des Astyages findet sich vereinzelt noch als Renaissance-Sujet, z. B. auf einem der Steine des Spielbrettes von Hans Kels in der Ambraser Sammlung, s. Jahrb. d. Samml. d. Kaiserhauses III, Taf. 12 zu Seite 67; desgl. das Motiv der Tuscia nach Valerius Maximus in der italienischen Renaissance; vergl. Kinkel: »Mosaik z. Kunstgesch.« S. 388 f. u. »Kunstchronik« 1886, Sp. 590 f., 1887, Sp. 664 f.

ziehungen zur Familie Hoffmann im rosigsten Lichte geschildert. Die Verfasserin hat ihr werthvolles Material aus der Hand der Adoptivtochter Overbeck's erhalten, und in deren Auftrage schreibt sie das Werk, dessen Grundstimmung sich durch Sätze charakterisirt, wie wenn es von Bartholdy, dem Veranlasser der Fresken in der Stanza Bartholdy der Casa Zuccari, heisst: »Dem Bekenntniss nach Protestant, wurde er gleichwohl der Biograph seines wohlwollenden Gönners Cardinal Consalvi« (I. S. 384). Der Biograph eines Katholiken muss also von Rechts wegen wieder Katholik sein! Oder wenn »vermuthet« wird, der Kunstschriftsteller Passavant habe »im Aerger über seinen Freund, der seine Dienste wegwarf, wie er sich einbildete, die Gerüchte von mönchischer Habsucht, die ihm aus protestantischen Quellen zuflossen, übertrieben« (I. S. 509). Wo eine solche entschiedene Tendenz ist, da findet sich natürlicherweise kein unbefangenes Urtheil, wie man es von einem wissenschaftlichen Werk verlangen muss. So liegt denn auch nicht darin der Werth des Buches: dieser beruht vielmehr darauf, dass es ähnlich wie Förster's »Cornelius« ein Quellenbuch ist, aus welchem für solche, welche sich eingehender mit Overbeck, vielleicht noch mehr für solche, welche sich mit der Geschichte der deutschen Kunst in Rom in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts beschäftigen, viel Interessantes im Einzelnen zu entnehmen ist. Offenbarungen, welche im Grossen und Ganzen Overbeck's Wesen oder Entwicklung in eine neue Beleuchtung rückten, sind nicht vorhanden; dagegen haben die vielen Einzelheiten, welche über die Entstehung und den Fortgang einzelner hervorragender Werke, gelegentlich auch über die Darstellungen selbst gegeben werden, Interesse und Bedeutung, zumal sie meist authentischer Natur sind. Ein Widerspruch bleibt gelegentlich stehen, wenn I. S. 108 erzählt wird, Pforr sei nicht in das akademische Corps eingetreten, und S. 110 sich findet, dass er in ihm gestanden habe. Von besonderem Interesse sind die Mittheilungen über Pforr. In seinen Briefen, besonders aber in seiner »Geschichte des Studiums in Wien«, die er an seinen Vormund nach Frankfurt gerichtet hat, zeigt sich ein so reifer und klarer Einblick in die Lage der Kunst, in das Wesen der Akademie und den zu ergreifenden Weg, dass damit in der That werthvolle Documente für die Geschichte der Zeit gegeben sind. Interessant ist der Nachweis, dass Overbeck nicht von der Akademie verwiesen worden ist, wenigstens nicht formell (I. S. 106, 109).

So gewinnt das Bild Overbeck's durch das Buch zwar einzelne Züge: in seinem Gesammtcharakter wird der Eindruck nicht geändert werden. Er war der Meister, der mit vollem Herzen der Aufgabe lebte, welche er 1866 in einem Gedenkblatt der christlichen Kunst zuschreibt: »Die Aufgabe der christlichen Kunst ist, wie mich dünkt, keine andere als der Wahrheit im Gewande der Schönheit Herzen zu gewinnen.« Demgemäss wollte er, wie aus seinem Brief an den Grafen Raczynski bekannt ist, seine Bilder nicht auf Ausstellungen sehen. Als er noch etwas mehr vom künstlerischen Standpunkte urtheilte, hoffte er gelegentlich, dass ein Bild noch zur rechten Zeit eintreffen werde, um mit auf der Ausstellung zu erscheinen. Das war aber 1816! Dieser Fortschritt zu immer grösserer Consequenz seiner kirchlichen An-

schauung ist denn auch der einzige innere Umschwung, der sich in dem langen Leben verfolgen lässt. Im Wesentlichen ist er als junger Mann fertig, und seine Werke fliessen alle aus derselben Quelle.

Die Bearbeitung von F. Binder liest sich sehr gut. Wir sind ihm dankbar für mancherlei Weglassungen im Vergleiche mit dem englischen Texte, und wären es noch mehr, wenn er hie und da noch energischer eingegriffen hätte. Andererseits verdanken wir ihm die kunsthistorischen Ergänzungen, wohl auch biographische Notizen, welche bei der Erwähnung vieler minder bedeutender Persönlichkeiten nützlich sind. Entgangen ist ihm, dass der Karton »Olint und Sophronia« sich jetzt natürlich nicht mehr »im Besitze des Herrn von Quandt« befindet: er ist im Leipziger Museum. *v. Valentin.*

Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst- und Culturgeschichte Italiens im 15. Jahrhundert von **August Schmarsow.** Berlin u. Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1886. 4°, VI u. 404 S. und XXVII Tafeln in Lichtdruck.

Seit Eugène Müntz den dritten Band seines Urkundenwerkes »Les Arts à la cour des papes« veröffentlicht hat, musste es als eine der lockendsten Aufgaben erscheinen, eine Gesammtdarstellung der künstlerischen Umformung Roms unter Sixtus IV. zu geben. Nur Nicolaus V. hatte sich vor Sixtus mit ähnlichen kühnen, oder noch kühneren Plänen getragen, doch war damals weder die Kunst genügend gereift, noch dauerte die Regierung jenes Papstes genügend lang, um solche Pläne ganz in Wirklichkeit umsetzen zu können. Schmarsow hat sich an die Lösung jener Aufgabe gemacht. Als eine Geschichte des Pontificats Sixtus IV. mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses dieses Papstes und seiner Familie zur Kunst muss man sein Werk auffassen, das er als Biographie des Melozzo da Forli vorlegt. Wollte man sich engherzig an den Titel klammern, so müssten vom formalen Standpunkt aus die stärksten Einwände erhoben werden; denn wohin führte es, wenn die Schilderung des Scenariums, die Exposition, in solcher Weise den Gang der Handlung — also in unserem Falle Leben und Thaten des Künstlers — überwucherte, wie es hier in Folge »freien Schaltens mit der gewohnten biographischen Schablone« geschehen ist. Sind die Bedenken gegen die Form abgethan, so wird man sich rückhaltlos an dem reichen darin dargebotenen Inhalt freuen können. Die Darstellung der Politik Sixtus IV. kann hier keine Beurtheilung erfahren, hervorheben möchte ich nur, dass auch dieser Theil des Buches das Ergebniss sorgfältiger und dabei selbständiger Bearbeitung zum mindesten alles gedruckt vorliegenden Quellenmaterials ist, und dass das Charakterbild Sixtus IV. wie es der Verfasser entwirft (man vergl. besonders S. 259 fg.), ein Musterstück objectiver geschichtlicher Schilderungskunst ist. Bei Besprechung der künstlerischen Unternehmungen Sixtus IV. werden die Forschungen der Vorgänger vom Verfasser in ausgiebiger Weise berücksichtigt, doch fehlt es auch schon da nicht an neuen Erwägungen, neuen Hypothesen, die eingehender Prüfung werth sind. Nur auf Einiges sei hingewiesen. Die Papstbildnisse in der Sixtina will der Verfasser auf Botticelli, Fra Diamaute, Ghirlandajo vertheilen; David Ghirlandajo's urkundlich beglaubigte Arbeiten in

der Bibliothek kann er in noch vorhandenen bedeutenden Resten nachweisen; das Wandbild des Unterganges Pharao's in der Sixtina nimmt er für Domenico Ghirlandajo und Piero di Cosimo in Anspruch; die Liste der Werke des Giovanni Dalmata vermehrt er durch die Sculpturen der Rundcapelle zu Vicovaro. Etwas unterschätzt hat nach meinem Dafürhalten der Verfasser die durch die Urkundenforschung von Ferri, Müntz, Milanesi u. A. durchgeführte Revision der Architekturgeschichte Roms; es hat für die Geschichte des Geschmacks seine Bedeutung, dass noch in dem Rom Sixtus IV. so untergeordnete Geister wie Meo del Caprino, Giacomo da Pietrasanta, den Durchschnittstypus für Kirchen und Paläste dictiren konnten. Doch nun zu dem, was schon dem Titel entsprechend, der Fachmann in dem Buche in erster Linie suchen wird. Die Hauptwerke Melozzo's in Rom, das Bibliotheksfresco und die Reste der Chormalereien aus St. Apostoli in St. Peter und im Quirinal, haben der modernen Kunstforschung die gebührende Achtung abgefordert, selbst die Triebkräfte der Entwicklung Melozzo's: Piero dei Franceschi und die Niederländer (Justus von Gent) sind richtig erkannt worden. Aber dem Entwicklungsgang dieses Künstlers im Einzelnen war bisher doch nicht genügend nachgespürt, seine Stellung in der Gesammtentwicklung der Kunst des Quattrocento nicht fest umgrenzt worden. Nach beiden Richtungen tritt die Arbeit Schmarsow's ergänzend ein; dankbar wird man die Bereicherung der Liste der Werke Melozzo's entgegen nehmen, mit hohem Genuss den feinsinnigen Erörterungen folgen, welche die formalen und geistigen Wurzeln jedes einzelnen Werkes darlegen und so den Boden schaffen, von dem aus abgeschätzt werden kann, was Melozzo's Vorgängern und Zeitgenossen, was er sich selber verdankt, und was er der Zeit und der Zukunft gegeben hat. Vielleicht stehe ich nicht allein, wenn ich der Meinung Ausdruck gebe, der Verfasser habe in letzterer Beziehung die Bedeutung Melozzo's etwas überschätzt. Ich kann seinen Apsismalereien in St. Apostoli nicht eine ähnliche Bedeutung wie Lionardo's Abendmahl zuschreiben, weil ich die Spuren so mächtigen Einflusses nicht in der Entwicklung finde, ich halte nach wie vor daran, dass für die Erklärung von Raphael's Stilwandel in Rom die Natur (Menschenschlag inbegriffen), die Antike, und vor Allem — die Frescotechnik vollständig genügen. Ich halte auch dafür, dass in der Entwicklung der Formensprache vom Charakteristischen zum Idealen Melozzo keine erheblich grössere Rolle spiele als Filippino oder Ghirlandajo in der Berufung des Petrus und Andreas in der Sixtina, wogegen er allerdings für die Vereinfachung und Vertiefung der Composition von viel höherer Bedeutung als Jene geworden ist (dieser Nachweis des Verfassers ist unanfechtbar). Dazu tritt dann, dass Melozzo in Mittelitalien für die Lösung kühner architektonisch-perspectivischer Aufgaben eine ähnliche Bedeutung gewann wie Mantegna für Oberitalien und zwar, wie wiederum der Verfasser in sachlicher Beweisführung darlegt, im Wesen unabhängig von Mantegna, im Anschluss an die Entwicklung, die von L. B. Alberti ausging und von Piero dei Franceschi mächtig gefördert worden war. Vorbehaltloser dürfte die Zustimmung sein, die der Verfasser bei Darlegung der künstlerischen Entwicklung Melozzo's finden wird. Den Einfluss des Ansuino

da Forli auf die erste künstlerische Bildung Melozzo's schlägt auch der Verfasser nicht hoch an; auch für ihn bleiben die förderndsten Elemente der künstlerischen Erziehung Piero dei Franceschi und Justus von Gent. Als ältestes Werk Melozzo's nimmt der Verfasser den Christuskopf in Citta di Castello in Anspruch, ein Werk, das allerdings — nach dem Lichtdruck zu schliessen — nur zwischen Melozzo und Piero dei Franceschi strittig sein könnte. Es folgt der erste Aufenthalt in Rom (von ca. 1461 an). Dem Ende dieses ersten Aufenthalts in Rom (ca. 1470) schreibt der Verfasser zwei Tafeln in der Kirche S. Marco zu (die bisher als Werke Melozzo's nicht erkannt waren), einen Evangelisten Marcus und ein Bild des Stifters der Kirche Papst Marcus II. Nachdem man einmal vom Verfasser auf diese Fährte gewiesen, erscheint seine Benennung nur natürlich. Dem ersten römischen Aufenthalt folgten die Arbeitsjahre in Urbino. Der Verfasser gibt eine eingehende Erörterung des Bilderschmucks der Libreria und der Camera di ritratti. In Bezug auf die Camera di ratratti spricht er die von der herkömmlichen Ansicht abweichende Meinung aus, dass Melozzo's Antheil an diesen Bildern wesentlich im Entwurf begrenzt sei, während Justus von Gent die Ausführung besorgte. Solcher gemeinsamer Arbeit weist der Verfasser auch das Bild in Windsor Castle zu, das er aus dem Cyclus der sieben freien Künste in der Bibliothek wohl mit Recht ausscheidet; die Darstellung des Herzogs mit seinem Söhnchen im Palast Barberini (Privatgemächer) nimmt er dagegen für Melozzo selbst in Anspruch. Der Aufenthalt Melozzo's in Urbino dauerte nich länger als bis Spätherbst 1476, dann kehrte er nach Rom zurück — wie der Verfasser meint, von Giovanni Santi begleitet. Den Giovanni Santi will nämlich der Verfasser in dem »famulus magistri melotii« erkennen, der 1477 für einige untergeordnete Malereien (päpstliche Wappen in Bücher, Büchertitelschilde) erhielt. So sehr sich der Verfasser für diese Hypothese erwärmt (man vergl. bes. Giovanni Santi, der Vater Raphael's, Berlin 1887, S. 45), ich kann ihr nicht vollen Glauben abgewinnen, nämlich in der Form, wie sie der Verfasser angenommen haben will. Die Bekanntschaft mit Melozzo zeigen die Gemälde Santi's unwiderleglich, die Bekanntschaft mit Rom spricht sein Gedicht aus — aber in dem Famulus Melotii möchte man sich doch eher einen Werkstattgehilfen von grösserer Jugend und geringerer Stellung, als sie damals schon Santi in Urbino einnahm, denken. Die Liste der Werke Melozzo's aus der Zeit dieses zweiten Aufenthaltes wird wiederum durch den Verfasser erheblich vermehrt. So weist er gleich dem Anfang dieser Periode ausser dem Bibliotheksfresco das Fragment der Maria Praegnantium (früher genannt Madonna degli Angeli) in den Vaticanischen Grotten zu; der späteren Zeit aber (durch die Arbeitsepisode in Loreto von der früheren getrennt) zunächst die untergegangenen Malereien in der Chorcapelle von St. Peter, für welche die Tradition Perugino als Meister nannte. Möglich dass der Verfasser Recht hat, aber wenn er für seine Hypothese der Federskizze des Grimaldi ein stilkritisches Urtheil abfragen will, so halte ich dies für ein allzu kühnes Unterfangen (vergl. Taf. XI.). Ein erhaltenes Werk Melozzo's dieser Zeit ist nach des Verfassers Dafürhalten der Evangelist Johannes in der Kirche S. Marco, dann ebendort

ein hl. Franciscus und einige Reste bedeutsamer decorativer Malereien, Alles al fresco durchgeführt. Zu den gleichfalls vom Verfasser für Melozzo in Anspruch genommenen Werken dieser Zeit gehört eine übermalte Madonna über dem Grabmal des Cardinals Astorgio Agnense im Hof von S. Maria sopra Minerva, wogegen er im Gegensatz zum Cicerone (s. A. S. 596 b) den Christus als Weltrichter am Grabmal des Juan Diego de Coca dem Melozzo abspricht. Hier wird wohl die stilkritische Untersuchung noch nicht das letzte Wort gesprochen haben. Das Meisterwerk aus St. Apostoli setzt der Verfasser auf 1480—81 (statt 1472—73), eine Datirung, die mir aus geschichtlichen und stilistischen Gründen unanfechtbar erscheint. Die Analyse und ästhetische Würdigung dieses Werkes zeigt den Verfasser ganz der Höhe seiner Aufgabe gewachsen. Auch bei den Arbeiten in der Sixtina weiss der Verfasser einen Platz für Melozzo frei zu machen — und es erscheint ja sehr wahrscheinlich, dass Melozzo, der, nach den zahlreichen Aufträgen zu schliessen, so hoch in der Gunst des Papstes stand, auch in der Sixtina Beschäftigung fand. Ob er aber der Maler der verschwundenen Himmelfahrt Mariens gewesen sei — nicht aber Perugino, wie Vasari mittheilt — bleibt m. E. zweifelhaft, denn die Worte des Sigismondo Conti gestatten bei der in Hyperbeln schwelgenden Rhetorik des damaligen Humanistenlatein es nicht, aus den paar Worten Schlüsse auf die besondere künstlerische Natur des Werkes zu ziehen. Umfassender war jedenfalls Melozzo's Thätigkeit in den päpstlichen Gemächern. Auf den an Melozzo gemahnenden Charakter des Mittelstücks der Decke in der Camera della Segnatura wurde schon von anderer Seite hingewiesen; doch erst die eingehende Untersuchung des Verfassers hat den Nachweis erbracht, wie umfassend Melozzo's Thätigkeit hier und in den beiden andern Stanzen gewesen ist: ihr Ergebniss war in der Hauptsache die architektonische Umdichtung der Deckengewölbe. Wie weit seine Thätigkeit auch den Wandflächen zu Gute kam, lässt sich nicht mehr ermitteln; ob er, wie der Verfasser will, und nicht Bramantino, jene Helden, von welchen Vasari erzählt, geschaffen habe, lässt sich doch nicht mehr feststellen, denn auf Grund der Holzschnitte bei Paulus Jovius kann man nach meinem Dafürhalten eine entscheidende stilkritische Beweisführung nicht geben. Das Capitel, welches die Schlussepisode des Lebens und Wirkens Melozzo's in der Heimath behandelt, verdient zunächst volle Beachtung wegen der feinsinnigen Abgrenzung der Kunstweise Melozzo's von der Palmezzano's. Auf Grund dieser eignet der Verfasser dem Melozzo auch das Verkündigungsbild in der Pinakothek, das der Katalog unter dem Namen Marco Valerio Morolini nennt, und das Crowe und Cavalcaselle für Palmezzano in Anspruch nehmen. Mich hat s. Z. die breit ausgeführte Landschaft, der idyllische Charakter derselben, die breite Betonung des Nebensächlichen nicht recht an Melozzo selbst denken lassen, dessen künstlerischen Charakter im Uebrigen die Hauptpersonen unbedenklich tragen. Doch schliesse ich mich gern dem Ergebniss der besseren Kenntniss, wie sie der Verfasser vom Meister besitzt, an. Rückhaltlos stimme ich dem Verfasser zu, wenn er die Malereien der Kuppel und der Lünette in der Capelle Feo in S. Biagio e Girolamo dem Melozzo selbst zuweist, dem Palmezzano aber nur das Wandbild lässt. Ich

sah diese Malereien kurz vor ihrer Restauration (1878, das Fenster war bereits eingebrochen worden) und erinnere mich noch des mächtigen Eindrucks, den sie trotz der lebhaften Erinnerungen an Rom und Loreto machten. Damals schrieb ich in mein Notizbuch: »Was ich in St. Peter ahnte, hier wird es mir zur Gewissheit; er (Melozzo) ist seinen Zeitgenossen voraus durch einen grossen, kühnen, lebensfreudigen Zug, ja selbst das Gewaltige ist ihm nicht fremd — und seinen künstlerischen Absichten vermag der unvergleichlich reiche Besitz von allem dem, was in der Malerei Wissen und Technik ist, alle Mittel dienstbar zu machen . . . . Auch in der Farbe ist er hier von blühender Frische und Kraft.«

Im Anhang gibt der Verfasser Quellennachweise und Belege in reicher Anzahl, die auch manche neue urkundliche Mittheilung bringen (besonders auf die Kunstgeschichte Urbino's bezüglich); sie gestatten, den Forschungen des Verfassers Schritt um Schritt zu folgen. Je bedeutender und umfangreicher das Quellenmaterial ist, das der Verfasser zu überwältigen hatte, um so anerkennenswerther ist es, dass seine gestaltende Kraft desselben doch vollständig Herr ward (der Vorbehalte gegen die Anlage des Ganzen that ich in der Einleitung Erwähnung), wie denn auch die sprachliche Darstellung durchaus einen vornehmen Zug behält. Der Verleger hat das Werk nicht bloss gediegen, sondern glänzend ausgestattet — man möchte sagen zu glänzend, da der durch die Ausstattung nothwendig gewordene hohe Preis des Buches der verdienten Verbreitung leicht hinderlich werden kann. 27 Lichtdrucktafeln, darunter viele nach neuen (darunter erste) Aufnahmen der Werke Melozzo's, Schlussvignetten mit römischen Bauwerken des 15. Jahrhunderts nach einem der alten Führer Roms, Druck auf Büttenpapier, alles dies gibt dem Buche auch äusserlich den Charakter gewählter Vornehmheit.

Hubert Janitschek.

Notizen.

[Künstler im Dienste der Aragonesen.] Im IX. und X. Bande des Archivio storico per le provincie napoletane (Jahrg. 1884 und 1885) gibt N. Barone Auszüge aus den Rechnungsbüchern der königl. Hofhaltung, den sog. Cedole di Tesoreria zu Neapel, während der Herrschaft der Aragonesen vom J. 1460—1504. (Für die Zeit Alfons' I, 1442—58 hatte dies schon vor einigen Jahren Miniero Riccio gethan, für die Jahre 1458—60 aber sind die Belege nicht mehr vorhanden.) Wir reproduciren in Folgendem jene Nachrichten, welche auf Kunst und Künstler jener Epoche Bezug haben, jedoch mit Ausschluss derjenigen, welche sich auf die Herstellung von Miniaturen, Manuscripten, Gegenständen der Kunstgewerbe und Festdecorationen

beziehen, da selbe wegen ihrer grossen Zahl den Rahmen gegenwärtiger Mittheilung überschreiten würden.

Am 31. Mai 1460 werden dem »Guglielmo lo Monaco bombardiere e maestro di artiglieria« (bekanntlich der Meister der Bronzepforten am Triumphbogen des Castel nuovo) 50 Dukaten zur Herstellung von Schiesspulver angewiesen. Derselbe empfängt am 15. April 1466 30 Dukaten als Abschlagszahlung für eine Uhr für Castelnuovo. (Er ist übrigens schon seit 1452 in der genannten Eigenschaft sowohl wie auch als Uhrmacher von Alfons I. mit 200 Gulden Jahresgehalt angestellt; das Ernennungsdecret bezeichnet ihn als Peruginer, wodurch die gewöhnliche Angabe seines französischen Ursprungs hinfällig wird. S. Arch. stor. napol. VI, 459.)

Mastro Pietro Marmoraro erhält als Zahlungen für Arbeiten am Triumphbogen von Castelnuovo am 4. Juli 1465 50 Dukaten, am 30. Sept. desselben Jahres 350 Dukaten, am 8. Oct. 1467 50 Dukaten; endlich am 18. Jan. 1473 20 Dukaten für Marmorfenster des neuen Saales in Castelnuovo.

Unterm 2. April und 30. Juni 1466 sind Abschlagszahlungen an der Gesammtsumme von 42 Dukaten 2 tari 10 grana registrirt, der »Messer Andrea Gagliardo, argentiere napolitano« erhält »pel prezzo di un gran piedistallo di rame dorato e saldato di argento, che fu fatto a forma di corpo, per porvi su il busto del gloriosissimo Re d. Alfonso d'immortale memoria, che deve stare nell'arco trionfale del Castelnuovo.«

Am 20. Jan. 1470 werden für Johann de Justo, den Sohn des Vicecastellans von Torre di S. Vincenzo, den der König zur Erlernung der Malerei nach Brügge geschickt hat, 34 Dukaten angewiesen.

Am 26. März 1474 erhält »Francesco Laurano, maestro marmoraio« 50 Dukaten für die Statue der Madonna mit dem Christuskinde »la quale è stata posta sulla porta della cappella del Castelnuovo« (die fragliche Statue befindet sich noch heute in einer Nische über dem Portal von S. Barbara in Castelnuovo).

Am 8. Aug. 1487 werden den Erben Antonio Gondi's 200 Golddukaten zurückgezahlt, die der Herzog v. Calabrien im Juli durch dessen Bankhaus an Giuliano da Majano »per certi disegni« (für den Palast in Poggio reale) anweisen liess. Es ist dies die einzige Erwähnung des berühmten Architekten, der ja schon vom Februar nächsten Jahres an in Neapel in die Dienste Alfonso's tritt, und dort auch am 17. Oct. 1490 stirbt.

Am 29. Jan. 1488 werden für den Transport von zwei Modellen eines Palastentwurfes von Florenz nach Neapel (wohl jener Giul. da Majano's) 25 Dukaten angewiesen.

Am 27. Nov. 1488 lässt der Herzog von Calabrien Giuliano da Sangallo »graziosamente« 100 Dukaten auszahlen (für das Modell zu dem Palast, dessen Zeichnung uns in dem Codex der Barberiana erhalten ist; s. Vas. IV, 272 n. 1, wo dieselbe fälschlich auf einen für Lorenzo de' Medici projectirten Bau bezogen wird).

Am 21. Oct. 1489 erhält Fra Giocondo da Verona 3 Dukaten, für die Auslagen einer nach Mola und Gaeta zur Besichtigung von Antiken

(certe anicaglie) zu unternehmenden Reise. Schon am 19. desselben Monats hatte ein gewisser Lucio Tata 2 Dukaten 3 tari als Ersatz erhalten für Reisekosten »allorche Fra Giocondo e Jacobo Sannazaro si recarono a Pozzuoli a vedere quelle anticaglie«.

Am 18. Oct. 1489 erhält der Goldschmied Gabriele de Pontile 34 Duk. 4 tari 2 gr. als Preis einer silbernen Büste des Herzogs Alfonso, 5 Pfd. 8½ Unzen schwer, die derselbe für den Schatz von Loreto bestimmt hat.

Am 17. Sept. 1495 werden an »Francesco de Siena, architetto« 6 Dukaten 1 taro 7 gr. für dessen Auslagen »per fare certo fuoco artificiale« angewiesen.

Am 20. Oct. 1489 werden dem »Paganino, scultore modenese« (Guido Mazzoni) 50 Dukaten als Theilzahlung einer grösseren Summe ausgezahlt, die er für »certi lavori d'immagini che fa pel Duca« zu beanspruchen hat. Derselbe Künstler erhält unterm 27. Dec. 1492 eine gleiche Summe »per il sepolcro che ha fatto al detto signore«.

Im Febr. 1492 hingegen werden Lastträger für den Transport von »quattro casse de teste invetriate venute de Firenze« vom Molo nach Castel-Capuano entlohnt. Es handelt sich hier offenbar um Robbiawerke, welche für die Decoration eines der im Bau begriffenen Schlösser Alfonso's, der »Duchesca« oder des Palastes auf Poggio reale bestimmt waren. Von Schmuckstücken dieser Art an letzterem Bau berichtet schon der »Vergier d'honneur« (die gleichzeitige Beschreibung der Expedition Carl's VIII. nach Neapel) und Capaccio (Hist. Neap.) zu Ende des 16. Jahrhunderts. Sigismondi (Descrizione della Città di Napoli) macht daraus Büsten der Helden des Hauses Aragon, die er als Arbeiten Luca's della Robbia anführt. Da dieser 1482 starb, so können es nur Werke seiner Schule gewesen sein. Aber auch die erste der obigen Zahlungen an Guido Mazzoni lässt sich mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf Arbeiten dieser Art und der gleichen Bestimmung beziehen. Dagegen kann die zweite der an denselben Künstler geleisteten Zahlungen kaum, wie man im ersten Momente annehmen möchte, auf dessen Gruppe der Beweinung Christi in Montoliveto Bezug haben, denn in diesem Falle wäre in der Aufzeichnung das »Santo« vor dem Wort sepolcro gewiss nicht ausgelassen worden. Dies letztere ist hier vielmehr in der gewöhnlichen Bedeutung eines Grabmals angewendet. Nun spricht Vasari im Leben Luca della Robbia's (ediz. Milanesi II, 175) von einer »sepoltura di marmo all'infante fratello del duca di Calabria con molti ornamenti d'invetriati«, die der Genannte unterstützt von seinem vermeintlichen Bruder Agostino für Neapel gearbeitet haben soll. Von Alfonso's Brüdern starben nur zwei in jungen Jahren (infante): der Cardinal Giovanni 1484, 22 Jahre alt, und sein Stiefbruder Carl 1486, 6 Jahre alt. Für beide also kann der schon 1482 verschiedene Luca kein Grabmal ausgeführt haben. Sollten wir es hier nicht etwa mit einer der vielen Ungenauigkeiten Vasari's zu thun haben, und sollte das fragliche Grabmal (dessen Spuren übrigens heute nirgends mehr aufzuweisen sind) nicht vielmehr jenes »sepolcro« gewesen sein, wofür Mazzoni die im obigen Rechnungsvermerk verzeichnete Theilzahlung erhielt? In den »Cedole

di Tesorerie« kommt wenigstens keine sonstige auf ein ähnliches Werk florentinischer Provenienz bezügliche Aufzeichnung vor. C. v. F.

[Werke des Bildhauers Loy Hering.] Von den Arbeiten dieses Meisters, der zu den frühesten der deutschen Renaissance gehört, waren bisher nur wenige bekannt. Bezeichnet hat er bloss eine einzige: das Epitaph der Margaretha von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard (1519). Zwei andere, nämlich die Grabmäler des Bischofs Georg v. Limburg im Dom zu Bamberg (1518—21) und des Abtes Wirsing im Kloster Heilsbronn (1552) sind urkundlich bezeugt; eine Nachricht über das Denkmal des Erzbischofs Albrecht v. Brandenburg im Dom zu Mainz (1540—45) deutet auf seine Urheberschaft, und endlich werden ihm auch noch die Grabmäler des h. Wilibald (1514—16) und des Bischofs Gabriel v. Eyb (etwa gleichzeitig), beide im Dom zu Eichstätt, seinem Geburtsort, zugeschrieben.

Neuerdings hat Dr. Hugo Graf weiteren Werken Hering's nachgeforscht und die Resultate seiner Bemühungen in einem Vortrag, den er im bayrischen Kunstgewerbeverein hielt, mitgetheilt (s. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München, 1886 S. 77). Den Ausgangspunkt seiner Forschungen bildete eine von ihm in der Kunstchronik (J. 1885 S. 459) gegebene Notiz über die Erwerbung eines Altares aus Morizbrunn bei Eichstätt für das bayrische Nationalmuseum, und die dadurch ebendort (J. 1885 S. 590) hervorgerufene Aeusserung Dr. Paul Lehfeld's, dass die Aehnlichkeit des erwähnten Werkes mit dem Epitaph Hering's in Boppard auch für das erstere dessen Urheberschaft wahrscheinlich mache, eine Annahme, die sich bei näherem Vergleich beider Werke als durchaus zutreffend erwies. Die weiteren Nachforschungen Dr. Graf's, denen bei dem Mangel inschriftlicher oder urkundlicher Zeugnisse vor allem gewisse formale Elemente der künstlerischen Darstellung Hering's im Architektonischen, Ornamentalen und Figürlichen zur Grundlage dienen mussten, deren Wiederkehr an andern Werken, da sie bei den beglaubigten Arbeiten Loy Hering's durchaus vorkommen, auch ohne documentarischen Beweis einen sichern Schluss auf die Hand desselben zu gestatten scheint, haben nunmehr die Zahl seiner Arbeiten auf etwa 46 erhöht.

Vor allem birgt der Dom zu Eichstätt nebst der daran stossenden Begräbnisshalle der Domherrn (Mortuarium) und dem Friedhof eine ganze Reihe von Epitaphien, die alle Merkmale seiner Hand tragen, und wie auch die bisher bekannten, sämmtlich in Solenhofer Stein ausgeführt sind. Zumeist bestehen sie in Reliefdarstellungen; in einzelnen Fällen (wie bei der aus lebensgrossen Figuren zusammengesetzten Kreuzigungsgruppe des Friedhofs vom J. 1541), aber auch in Freisculpturen. Sodann enthält die Franciscanerkirche zu Ingolstadt mehrere Grabtafeln unsres Meisters, darunter als die bedeutendste jene des fürstlichen Pflegers Johann von der Leiter (Scaliger † 1547); ebenso die Klosterkirche zu Heilsbronn (wo dessen Thätigkeit, wie oben angeführt, urkundlich bezeugt ist), das grossartige Epitaph der Markgrafen Georg und Friedrich von Brandenburg (1543—1548) und dasjenige des Ritters Ludwig v. Eyb (1521). Den unverkennbaren Stempel seiner Hand tragen ferner zwei

Votivreliefs, welche der deutsche Ordenscomthur Jobst Truchsess von Wetzhausen in der Elisabethenkirche zu Wien (1524) und in der Jacobskirche zu Nürnberg (1532) errichten liess. (Grabmäler zweier anderer Mitglieder desselben Geschlechts finden sich in Eichstätt, wodurch die obige Zuweisung einen weiteren Rückhalt gewinnt.) Das bayrische Nationalmuseum bewahrt, ausser dem schon angeführten Altar aus Moritzbrunn (1548), ein grosses Relief des h. Georg als Drachentödter aus dem Kreuzgang am Eichstätter Dom, ferner das Epitaph des Domdekans Caspar v. Barth aus der Liebfrauenkirche in München (1534) mit der Anbetung der h. 3 Könige nach Albr. Dürer und ein zweites, kleineres, eines Bischofs aus der Deutschordenskirche zu Würzburg (Umrahmung und Inschrift zerstört).

Endlich weisen mehrere Epithaphien im Kreuzgang des Doms zu Augsburg (deren ältestes von 1517 datirt), sowie die Reliefs der Fugger'schen Begräbnisscapelle in St. Anna (1512—18) eine Reihe von Kennzeichen auf, welche die Annahme der Autorschaft Hering's aufdrängen und die Grundlage mancher Combinationen an späteren seiner Arbeiten erkennen lassen. Hier sind, wie R. Vischer jüngst nachgewiesen hat (s. dessen Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886 S. 587), die beiden mittleren Reliefs mit dem Kampfe Simsons gegen die Philister und der Auferstehung Christi mit geringfügigen Abweichungen in Details der Composition (die a. a. O. genau angegeben werden) direct nach Entwürfen Albr. Dürer's ausgeführt, die sich (zur Philisterschlacht) in der Ambrosiana und im Reuth-Schinkelmuseum zu Berlin, und (zur Auferstehung) im Besitze des Herrn Dr. Blasius in Braunschweig (aus der Sammlung Hausmann erworben) befinden — Entwürfe, die Dürer selbst später mit Weglassung der liegenden Figuren der beiden Fugger in den zwei Tafeln seines berühmten Diptychons v. J. 1510 sorgfältiger ausgeführt hat (grau in grau, auf Papier) und wovon sich das eine Blatt im Berliner Museum, das andere in der Albertina zu Wien befindet (s. Thausing, A. Dürer Bd. II, S. 57 ff.). Ueberhaupt lassen sich unter den angeführten Werken Hering's etwa zehn nachweisen, welche ihre Darstellungen mit unwesentlichen Abweichungen den Stichen Dürer's entlehnt haben. Der Umstand aber, dass wir gerade den frühesten Zeugnissen seiner Kunst in Augsburg begegnen, legt Dr. Graf die Annahme nahe, in dem Augsburger Bildhauer Hans Beirlin (Peurlen), der 1496 das Grabmal des Bischofs Wilhelm von Reichenau im Eichstätter Dom fertigte, sowie am Bau des Mortuariums thätig war, und später (1505) das Epitaph des Bischofs Friedrich von Hohenzollern im Dome zu Augsburg schuf, den Lehrer Hering's zu sehen, dem dieser wahrscheinlich nach Augsburg gefolgt ist.

Nach dem Vorstehenden fiele sonach die Geburt Hering's etwa in die Jahre zwischen 1480—1490, und seine erste Unterweisung, vermuthlich durch Hans Beirlin, noch in die Zeit der Gothik. Doch schon in seinem frühesten datirbaren Werke — den Reliefs der Annenkirche — steht er ganz auf dem Boden der Renaissance, und auf ihm erwachsen dann auch seine sämmtlichen Schöpfungen der Jahre 1512—1552. Nach der Grabplatte des Abtes Wirsing in Heilsbronn aus dem letztgenannten Jahre begegnen wir keinen Werken

mehr, die auf seine Hand weisen, noch auch urkundlichen Nachrichten über ihn. Was seinen Kunstcharakter anlangt, so ist, wie Dr. Graf ausführt, seine Darstellungsweise schlicht und wahr, von feinem Formgefühl durchdrungen, das sich besonders auch im Ornamentalen bewährt. Dagegen besass er für die architektonische Form am wenigsten Begabung: Beweis dessen, dass er während der allgemeinen Entwicklung der deutschen Renaissance wesentlich bei denselben Formen stehen blieb, mit denen er in der Fuggercapelle begonnen hatte. Auch seine schöpferische Phantasie ist in ziemlich enge Grenzen gebannt, die zu überschreiten ihm dennoch manchmal gelingt, wie z. B. in dem Typus des Gekreuzigten in Werken seiner spätern Zeit. Allein auch wo er dies nicht vermag, lässt ihn sein Geschmack und seine hohe Sinnesrichtung für diesen Mangel nicht in kleinlichen Mitteln und äusserlichen Wirkungen Ersatz suchen, sondern in der Anlehnung an den grössten Meister seiner Zeit, an Albrecht Dürer. C. v. F.

[Die Heimath Lorenzo Lotto's] wird durch mehrere urkundliche Belege, die Gust. Bampo aus dem Notariatsarchiv zu Treviso im XXXII. Bande des Archivio veneto veröffentlicht, nunmehr endgültig festgestellt. Aeltere Kunsthistoriker hatten bezüglich derselben zwischen Venedig, Treviso und Bergamo geschwankt und Milanesi neuerdings in seiner Vasariausgabe (V, 249) auf Grund eines von G. Frizzoni in der Corsiniana entdeckten Documentes sich für Treviso entschieden gehabt. Die erwähnten Belege aber, die Bampo beibringt, bestehend in sechs Urkunden, in denen Lotto als Zeuge und in dreien, in denen er als Partei auftritt, stellen es ausser Zweifel, dass derselbe in Venedig zu Hause war und nur in den Jahren 1503—1506, sowie später 1532 und 1545 seine Wohnung in Treviso genommen hatte. Der Meister wird darin nämlich durchwegs übereinstimmend als »Laurentius Lotus q. S. Thome pictor Venetiis habitator in presentiarum Tarvisii« oder als »Laurentius Lotus de Venetiis q. S. Thome pictor habitator Tarvisii«, einmal sogar als »Laurentius Lotus de Venetiis q. S. Thome pictor celeberrimus« (Document vom 7. April 1505, wo er ungefähr erst 27 Jahre zählte) bezeichnet. Mit seinem Ruhm scheint jedoch der materielle Gewinn, den ihm seine Kunst eintrug, nicht gleichen Schritt gehalten zu haben. Denn als er zur Abreise aus Treviso rüstet, ist er gezwungen (Document vom 18. Oct. 1506), für eine Schuld von 16 Dukaten an Wohnungsmiethe für sich und seinen Schüler Domenico, dem Hausherrn seine Wäsche und Kleider, sowie das Mobiliar seines Zimmers zum Pfand zu verschreiben. — Als er später von seinen künstlerischen Wanderungen in Rom, Bergamo, Ancona, Recanati wieder nach Treviso zurückkehrt, haben sich seine Vermögensverhältnisse günstig gestaltet, denn nun tritt er in zwei Urkunden vom 29. Aug. 1532 und 30. Juni 1545 selbst als Gläubiger auf und zwar im ersten Falle für vier Gemälde und eine Copie der Laokoongruppe, welche er einem »S. Joannes a Sapona q. S. Baptiste« für 70 Goldscudi überlässt, im zweiten aber für die Auslösung eines Pfandes und ein Darlehen an »Andrea de Angelis e Bartolomeo suo figlio«. Was nun jenen Zögling Domenico anlangt (die Biographen Lotto's

erwähnen nirgends irgend eines Schülers des Meisters), so hat Bampo in den Trevisanischen Notariatsurkunden aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur einen Maler dieses Namens nachzuweisen vermocht: es ist dies »Domenico Capriolo di Venezia, Figlio di Bernardino«, der zwischen 1518—28 häufig in Contracten als Zeuge vorkommt. Er hatte eine Tochter des Malers Piermaria Penacchi zur Frau, und ward von seinem Stiefschwäher Franc. de Boscharinis aus Anlass eines Besitzstreites am 3. Oct. 1528 meuchlings erschossen, wie es scheint in noch jungen Jahren, denn seine Wittwe heirathet bald zum zweitenmale und kommt bis zum Jahre 1571 in Notariatsurkunden vor. Diese Daten sind nun ganz gut damit vereinbar, dass jener Domenico schon im Jahre 1506 Schüler Lotto's war. Einen weiteren Beleg für die Identification desselben mit Domenico Capriolo bietet aber ein bezeichnetes und datirtes (1518) Bild dieses Meisters in der Communalgalerie zu Treviso, die Anbetung der Hirten darstellend, dessen Composition, Colorit und Malweise deutlich den Einfluss Lor. Lotto's erkennen lassen. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

In einem Artikel im LX. Bande der preussischen Jahrbücher behandelt G. Dehio »das Verhältniss der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien«. Dehio, der, bevor er sich der Kunstgeschichte zuwandte, mit Erfolg als Lehrer und Forscher auf dem Gebiete der Geschichte thätig war, ist schon durch seine Erfahrung befugt, hier ein ernstes Wort zu reden. Als Luxusdisciplin an Universitäten zu gelten, dafür muss sich die Kunstgeschichte, die an ihre Vertreter die härtesten Anforderungen stellt, bedanken; sie wird aber als solche betrachtet werden, solange nicht die Unterrichtsverwaltung es einsieht, welche ungeheure Lücke in der Bildung des Historikers sich findet, der nichts von dem kennt und versteht, worin der Geist einer Zeit und Nation sich am unmittelbarsten äussert. Wie sehr müsste der geschichtliche und litteraturgeschichtliche Unterricht an Mittelschulen an Anschaulichkeit und Wesenhaftigkeit gewinnen, wenn der Lehrer im Stande wäre, die kunstgeschichtlichen Denkmäler zur Charakteristik einer Epoche heranzuziehen und zu verwerthen. Ein lebensvolles Bild soll der Mittelschüler von einer Zeitepoche erhalten, nicht detaillirte Angaben über innere Fehden und äussere Kriege. Der Docent an Universitäten, der selbst in dem Mangel an kunstgeschichtlicher Schulung aufgewachsen, wird es kaum je über sich gewinnen, die Lücken des ausschliesslich geschichtlichen oder litteraturgeschichtlichen Unterrichts einzugestehen — und der Student ist im Durchschnitt zu banausisch, um aus eigener Initiative über die unmittelbarste Forderung hinauszugehen. Nur die Unterrichtsverwaltung kann hier bessere Zustände schaffen; möge Dehio's klare, treffliche Darlegung der Sache nicht ohne Wirkung bleiben.

Deutsche Elfenbeinsculpturen des frühen Mittelalters von Dr. Friedrich Schneider (Leipzig, E. A. Seemann, Sep.-A. aus dem Kunstgewerbeblatt, III.). Die eine der Elfenbeintafeln, auf welche der Verfasser die Aufmerksamkeit lenkt, wird von ihm wohl mit vollem Recht als von einem Wohlthäter- und Stifter-Verzeichnisse nach Art der Diptychen herstammend angenommen. Die Zeitbestimmung macht der Verfasser im Anschluss an Springer; es ist richtig, dass die stilistische Beschaffenheit auf ca. 900 hinweist — was aber die Entstehung um einige Jahrzehnte später, bedingt durch locale Verhältnisse, nicht ausschliesst; der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts entspricht der Stilcharakter nicht mehr. Der Verfasser nimmt Metlach als Ursprungsort an, wo sich das Relief noch heute befindet (im Besitz des Commerzienraths Eugen Boch). Eine zweite dünne Elfenbeintafel, im Besitz des Verfassers in Mainz, mit der Darstellung des Abendmahls und der Fusswaschung, ist zweifellos deutsche Arbeit und wird vom Verfasser ganz richtig dem Ende des 10. Jahrhunderts zugewiesen.

Von dem gleichen Verfasser liegt eine zweite kleine Abhandlung vor. Das Parzenbild zu Rüdenau im Odenwald (Mainz 1887). Es ist ein Werk aus der Zeit der römischen Besiedelung des Odenwalds und der Verfasser hat wohl recht, wenn er annimmt, dass die Steintafel mit dem Bilde der Parzen, als sie dem 1497 gebauten Kirchlein eingefügt wurde (die jetzige Kirche ist ein unansehnlicher moderner Bau, bei dem einzelne Theile des alten Baues Verwendung gefunden haben), für die Menschen einen neuen Sinn bekommen hatte: man sah in den drei Frauen die geheimnissvollen Fürstentöchter Embede, Warbede und Wilbede, die überall als Gutthäterinnen auftraten.

Dr. Theodor Frimmel veröffentlicht in den Berichten des Wiener Alterthums-Vereins einen kurzen Aufsatz: »Zur Datirung der Capelle bei der Peterskirche unweit Dunkelstein«, in welchem er mit den Fabeleien über die Datirung dieses kleinen Baues gründlich aufräumt. Indem er nachweist, dass der sog. Giebelbogen oder Spannschicht, die dieser Capelle den Charakter gibt, bei gothischen Bauten, und was in dem gegebenen Falle das Wichtigste ist, innen an den Wänden des polygonen Chorabschlusses der beiden Seitenschiffe des Stephansdomes in Wien vorkommt, ist der Fingerzeig für die Datirung gegeben. Nicht romanisch oder gar karolingisch, wie man wollte, ist die Capelle — sondern gothisch und zwar entstanden zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert.

Rafael. Von Marco Minghetti. Aus dem Italienischen übersetzt von Sigmund Münz. Breslau, S. Schottländer 1887. Bei Erscheinen dieses Werkes hat A. Springer sich darüber ausführlich an dieser Stelle (IX. S. 346 fg.) geäussert. Er hat es ausgesprochen, dass »Minghetti's sorgsam durchdachte, mit gesunder maassvoller Kritik geschriebene Biographie gewiss von jedem Gebildeten mit Vergnügen gelesen werden wird«. — Ein solches Buch eignet sich für die Uebersetzung, denn es kommt den Wünschen grosser Kreise entgegen. S. Münz hat eine sehr lesbare Uebersetzung geboten und sich dem

Charakter des Buches entsprechend, aller erläuternden Zusätze oder gar aller Anfügung der Quellennachweise enthalten. Auch die Illustrationen fehlen hier wie in der italienischen Ausgabe.

P. de Nolhac: Petites Notes sur l'Art Italien (Paris, Imprimerie de l'Art, 1887). Der noch junge französische Gelehrte, dem wir die ausgezeichnete Arbeit über die Bibliothek des Fulvio Orsini verdanken, bietet hier einige ganz kurze Untersuchungen, welche aber doch von Seite der kunstgeschichtlichen Forschung volle Berücksichtigung verdienen. Das Capitel über Raphael's Beziehungen zur Antike bereichert er mit dem Nachweis, dass Raphael den Virgil der Vaticana (zu seiner Zeit im Besitz des Pietro Bembo) gekannt. Der Zusammenhang des berühmten Blattes Il Morbetto mit dem zwanzigsten Bilde im Vaticanischen Virgil beweist dies. Die zweite Untersuchung macht auf zwei Bildnisse — des Luigi de Rossi und Andrea Matteo d'Acquaviva — von Raphael aufmerksam, die sich im Besitze des Fulvio Orsini befanden und verschollen sind. Der Verfasser fragt, ob dieselben nicht vielleicht noch im Museum in Neapel einmal ans Tageslicht treten werden. Die dritte Untersuchung verificirt einige Bildnisse aus der Schule Tizian's im Museum in Neapel. In der vierten macht der Verfasser darauf aufmerksam, dass zur Zeit des Fulvio Orsini und vor ihm in der einen Gruppe des Moses-Bildes des Luca Signorelli in der Sixtina Bessarion mit fünf seiner Freunde, darunter Argyropulos und Theodoros Gaza erkannt wurden. In der fünften Mittheilung berichtet der Verfasser über eine Aufzeichnung des Pirro Logorio, wornach auf dem Esquilin in der Vigna des »Giovan Bellino pittore« ein Spiegel aufgefunden u. s. w., und schliesst, dass dieser Bellini mit dem venezianischen Meister identisch gewesen sei. Wir können diesem Schluss nicht zustimmen; schon dass der Spiegel bei dem Tode des ersten Besitzers auf einen anderen in Rom Ansässigen kam, legt nahe, dass jener erste in Rom gestorben sei; die Identificirung hält also nicht Stich.

Eine andere kleine Schrift desselben Verfassers (erschien in den Mélanges Renier) Notes sur Pirro Ligorio wird vor Allem den classischen Archäologen in hohem Maasse interessiren, da der Verfasser darin bisher unedirte Briefe des Ligorio über archäologische Funde mittheilt (darunter einen sehr ausführlichen an Fulvio Orsini als Dank für dessen Copie der eben aufgefundenen Inscriptionen der Fratres Arvales), ferner einen ausführlichen Bericht über ein Pariser Manuscript des Ligorio archäologischen Inhalts, das zum grössten Theile unedirt ist, erstattet.

In einem an den Bürgermeister Roms gerichteten offenen Briefe, abgedruckt im Buonarroti (1887, Quadano 1), stellt Bertolotti die Belege zusammen, dass die Brüder Rubens in der Via della Croce gewohnt, und wünscht darnach die Umtaufe dieser Strasse auf diesen erlauchten Namen.

In der Kunsthandlung von Hugo Grosser in Leipzig erschien der Katalog Die ägyptischen Königsmumien. Alterthümer und Denkmäler nach der Natur photographirt von Emil Brugsch Bey, Conservator des Museums zu Bulak. Ebers hat das empfehlende Vorwort dazu geschrieben.

Verzeichniss von Besprechungen.

Alt. Die Grenzen der Kunst u. d. Buntfarbigkeit der Antike. (Goeler-Ravensburg: Bl. f. litter. Unterh., 43.)

Alterthümer, vorgeschichtliche, der Provinz Sachsen etc. 1. Abth. (Meyer: Mitth. a. d. hist. Litter., XV, 4.)

Antike Denkmäler vom kaiserl. deutschen archäologischen Institut. I. Bd., 1. Heft. (S. T.: Litter. Centralbl., 40.)

Armand, A. Médailleurs Italiens des XV^e et XVI^e siècles. (Heiss, A.: Chron. des Arts, 36.)

Bapst, G. Études sur l'orfèvrerie française au XVIII^e siècle. (Jessen, P.: Deutsche Litteraturztg., 39.)

Baumeister. Denkmäler des classischen Alterthums. (Berl. philol. Wochenschr. VII, 36.)

Bayet, C. Précis de l'histoire de l'art. (Boetticher: Berl. phil. Wochenschr., 39.)

Belger, C. Beiträge zur Kenntniss der griechischen Kuppelgräber. (Fabricius, E.: Deutsche Litteraturztg., 41.)

Benndorf, O. u. S. *Niemann.* Reisen in Lykien und Karien. (Lachner: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 1.)

Bergmann, J. Ueber das Schöne. (Glogau: Deutsche Litteraturztg., 41.)

Bode, W. Italienische Bildhauer der Renaissance. (W. S.: Deut. Litteraturztg., 40. — Caffi, M.: Arte e Storia, 26.)

Bonnaffé, E. Le meuble en France au XVI^e siècle. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, Nov. — Chron. des Arts, 33. — Revue de l'Art chrétien, oct.)

Bradley, W. A Dictionary of Miniaturists. (The Saturday Review, 15. Oct.)

Brambach, W. Psalterium. (Kraus, F. X.: Deutsche Litteraturztg., 47.)

Bredius, A. Les Chefs-d'œuvre du Musée royal d'Amsterdam. (Michel, E.: Gaz. des B.-Arts, 1 oct.)

Brockhaus, H. Pomponius Gauricus, de sculptura. (H. J.: Litt. Centralbl., 38.)

Burckhardt, A. Kirchliche Holzschnittwerke. (Christl. Kunstbl., 9.)

Catalogo generale dei Musei di Antichità e degli oggetti d'arte raccolti nelle Gallerie e Biblioteche del Regno, edito per cura del Ministero. Seria sesta Toscana ed Umbria. (La civiltà cattolica, VIII, quaderno 897.)

Cohausen, A. Die Wehrbauten in Rüdesheim am Rhein. (Schaaffhausen: Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIII.)

Comyns Carr, J. L'Art en France. Musées et écoles des beaux-arts des départements. Traduction de l'anglais par J. Comte. (Bibliothèque univers. et Revue suisse, oct.)

Conder, C. R. Syrian Stone-Lore; or, The Monumental history of Palestine. (Brown, F.: American Journal of Archæology. Vol. III, 1. 2.)

Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres publiés, traduits, annotés par Ch. Rulens. (Revue critique, 42.)

Courajod, L. Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français. Bullet. monum., sept.—oct.)

Cristofori. Le tombe dei papi in Viterbo. (Winkelmann: Deutsche Litteratur-Ztg., 39.)

Crull, F. Das Amt der Goldschmiede zu Wismar. (Jessen P.: Deut. Litteraturzeitung, 42.)

Dierks, H. Houdon's Leben und Werke. (Bode: Deutsche Litteraturztg., 45.)

Durrieu, P. Un portrait de Charles I^er d'Anjou roi de Sicile. (Faraglia, N. F.: Archivio stor. per le prov. Napoletane, XII, III.)

Engel et *Lehr.* Numismatique de l'Alsace. (Dannenberg: Zeitschr. für Numismatik, XV, 2—3.)

Ermisch, H. Urkundenbuch der Stadt Freiburg in Sachsen. II. Bd. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 2. 3.)

Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. (Kunstchronik, XXIII, 6.)

Feldegg, F. Grundriss der kunstgewerblichen Formenlehre. (Kunstgewerbebl. IV, 1. — Mittheilungen d. k. k. österr. Museums, Nov.)

Fenger, L. Dorische Polychromie. (Hirschfeld, G.: American Journal of Archæology, Vol. III, 1. 2.)

Flinders Petrie, W. Naukratis. (Wright, J. H.: American Journal of Archæology, Vol. III, 1. 2)

Frey, C. Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's. 2., 3., 4. Heft. (H. J.: Litter. Centralbl., 48.)

Frieze, H. S. Giovanni Dupré. (Heydemann: Kunstchronik, XXIII, 2.)

Furtwängler, A. Die Vasensammlung im Antiquarium zu Berlin. (J. E. H.: Journ. of Hellen. Stud., VIII, 1. April.)

Gardner, P. Catalogue of Greek Coins. Peloponnesus (exclud. Corinth). (Athenæum, 17. Sept.)

— Catalogue of Indian Coins in the British Museum. (Darmesteter: Revue critique, 44.)

Geymüller, H. Bramante et la Restauration de Sainte-Marie des Graces à Milan. (Caffi, M.: Arte e storia, 32.)

— Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre. (The scottish Review, Oct.)

Gnecchi, F. Alcuni aurei romani inediti nella collezione Trivulzio a Milano. (Berl. philol. Wochenschr., 43.)

Goeller. Zur Aesthetik der Architektur. (Goeler-Ravensburg, F.: Blätter f. litter. Unterhaltung, 38. — Kunstwart, 1. — β.: Litter. Centralbl., 46.)

Grempler. Der Fund von Sackrau. (W. Sch.: Litter. Centralbl., 45.)

Grimm, H. Das Leben Raffael's. 2. Ausg. des I. Bandes. (Bode: Deutsche Litteraturztg., 48.)

Guasti, C. Santa Maria del Fiore. (Semper: Archivio storico italiano, XX, 5.)

Guichard, E. Les petits Alphabets du brodeur. (Le Livre, 10. nov.)

Hartmann, E. Die deutsche Aesthetik seit Kant. (Lehmann: Deutsche Litteraturztg., 43.)

Hase, O. Die Entwickelung des Buchgewerbes in Leipzig. (G. W.: Litter. Centralbl., 46.)

Hasenclever, A. Der altchristliche Gräberschmuck. (Heinrici: Deutsche Litteraturztg., 46.)

Haupt, R. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, mit Ausnahme des Kreises Herzogth. Lauenburg. 5.—7. Lfg. (β.: Litter. Centralblatt, 49.)

Havard, H. Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. (Le Livre, 10 nov.)

Head, B. V. Historia Numorum. (P. G.: Journ. of Hellen. Stud., VIII, 1. April.)

Hédou, J. Jean de Saint-Igny, peintre, sculpteur et graveur rouennais. (Revue de l'Art franç., 9.)

Helbig, W. e T. *Dummler*. Sopra una fibula d'oro trovato presso Palestrina. (La Cultura, 13. 14.)

Hirn, J. Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder. (Ilg: Mittb. des k. k. österr. Museums, Nov.)

His, E. Dessins d'Ornements de Hans Holbein. (Athenæum, 1 oct.)

Howitt, M. Friedrich Overbeck. (Bellesheim: The Dublin Review, Octob. — Beil. z. Allg. Ztg., 244.)

Keary. A Catalogue of English coins in the British Museum. Anglo-Saxon series. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 2. 3. — The Athenæum, No. 3126.)

Klein. Griechische Vasen mit Meistersignaturen. (Ferrero: Rivista di Filologia, XV, 11. 12. — J. E. H.: Journ. of Hellen. Stud., VIII, 1. April.)

Kugler. Handbook of Painting. The Italian Schools. (Edinburgh Review, Oct.)

Kunstwart, der. Herausgeg. von F. Avenarius. (Litter. Centralbl., 42.)

Laugier, J. Les monnaies massaliotes du Cabinet des médailles de Marseille. (Revue belge de Numism., XLIII, 4.)

Layard, A. H. Handbook of Painting. The Italian Schools. (Richter: Kunstchronik, XXIII, 3.)

Lemonnier, C. Histoire des beaux arts en Belgique. (Potvin, C.: Revue de Belgique, 15 nov.)

Loeschke, G. Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. (Roscher: Berl. philol. Wochenschr., 40)

Löwy, E. Inschriften griechischer Bildhauer. (Gardner: Journ. of Hell. Stud., VIII, 1. April.)

Lovett. Pictures from Holland. (Monkhouse: Academy, 811.)

Lupus, B. Die Stadt Syracus im Alterthum. (Litter. Centralbl., 48.)

Maertens. Prakt. Aesthetik der Baukunst. (Goeler-Ravensburg, F.: Blätter f. litter. Unterhaltung, 38.)

Maspero. L'archéologie égyptienne. (Wiedemann, A.: Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinl., LXXXIII.)

Schmidt, W. Die Incunabeln d. Kupferstichs im kgl. Kupferstichcabinet zu München. (Mittheil. d. k. k. österr. Museums, X.)

Schneider, A. Der troische Sagenkreis in der ältesten griech. Kunst. (Weizsäcker: Wochenschr. f. class. Philologie, 35. — J. E. H.: Journ. of Hellen. Stud., VIII, 1. April.)

Schultz, A. Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. (Thode: Deutsche Litteraturztg., 47.)

Semper, H. Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, X.)

Springer, A. Das Nachleben der Antike im Mittelalter. (Müntz, E.: Journal des Savants, oct.)

Sybel, H. u. T. *Sickel*. Kaiserurkunden in Abbildungen. 8. Lfg. (Wattenbach: Deutsche Litteraturztg., 40).

Symonds, A. The Life of Benvenuto Cellini. (The Saturday Review, 19. Nov.)

Trautmann, F. Die Altmünchener Meister. (Wartburg, 7 u. 8.)

Tuetey, A. Le graveur lorrain François Briot. (Revue de l'Art franç., 9.)

Upcott. An introduction to Greek sculpture. (Brueckner, A.: Berliner philol. Wochenschr., 10. Dec.)

Urlichs, L. Arkesilaos. (Bie: Berliner philol. Wochenschr., 40.)

— Archäologische Analekten. Achtzehntes Programm des von Wagner'schen Kunstinstituts. (T. S.: Litter. Centralblatt, 43.)

Uzanne, O. La reliure moderne artistique et fantaisiste. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, X.)

Vidal, P. Eine historique et archéologique. (Revue de l'Art chrétien, oct.)

Vogel, J. Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden. (T. S.: Litter. Centralbl., 43. — Weizsäcker: Wochenschr. f. class. Philol., 36. — J. E. H.: Journ. of Hell. Stud., VIII, 1. April.)

Willis, R. The Architectural History of the University of Cambridge, and of the Colleges of Cambridge and Eton. (The Quaterly Review, Oct.)

Wimmer, L. F. A. Die Runenschrift. (The Athenæum, 17. Sept.)

Winter, F. Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grösseren Kunst. (J. E. H.: Journ. of Hellen. Stud., VIII, 1. April.)

Wörner, E. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Rheinhessen, Kreis Worms. (β.: Litter. Centralbl., 46.)

Wolff. Der Tempel zu Jerusalem. (Schäfer: Katholik, N. F., XXIX, Aug.)

Zais, E. Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. (Kunstgewerbeblatt, IV, 2.)

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

II.

Weimar.

Grossherzogliches Museum [1]).

A. Oberdeutsche Meister.

Meister von 1462.

1.* Ein Reiter. Ein bärtiger Mann, mit einem Hut auf dem hinten in einen dicken Zopf geflochtenen Haar, reitet — vom Rücken gesehen — auf schwerem Pferde nach links zum Hintergrund und wendet den Kopf in Profil nach rechts. Er stemmt die linke Hand in die Hüfte, trägt den Mantel über die rechte Schulter gehängt und ein Türkenschwert an der Seite. Sein Rock ist mit phantastischen Schriftzeichen bedeckt, und die Füsse stecken in Sporenstiefeln. Vom Kopf des Pferdes sieht man nur die Mähne und das linke Ohr. Der Schweif schleppt lang nach. Ohne Bodenangabe. 135 : 84 mm. Bl. Unbeschrieben. Das Blatt stimmt technisch ganz mit der Dreifaltigkeit von 1462 überein, zeigt auch dieselben derben Contouren und am Pferd die eigenthümlichen Punktirungen wie beim Körper Christi auf dem genannten Stich. Das Weimarer Exemplar ist ringsum ergänzt und die Spitze des Hutes eingezeichnet.

Meister des hl. Erasmus.

2. Das Martyrium des hl. Erasmus. B. X. 26. 48. P. II. 231. 145. P. III. 501. 267. I. Lehrs, Kat. 13. 8 [2]). Abdruck von der Originalplatte in v. Murr's Journal z. K. II. nach p. 198. und im vorgenannten Katalog des Germanischen Museums Taf. II.

---

[1]) Da in dieser Sammlung die Blätter mit den vier Ecken auf den Untersatzbogen befestigt sind, war mir die Angabe der Wasserzeichen nur in seltenen Fällen möglich. Nachweise über die Provenienz einzelner Blätter verdanke ich der Güte des Herrn Geb. Hofrath Ruland.

[2]) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts. Nürnberg 1888.

Es ist dies ausnahmsweise kein moderner, sondern ein alter Abdruck. Er fand sich zusammen mit dem Ornament B. 110 vom Meister E S (vergl. Nr. 4.) in einem Manuscript des 15. Jahrhunderts.

Meister ·E·S·

3. Das Jesuskind mit dem Neujahrswunsch. 140:103 mm. Bl. P. II. 57. 153. Zinkographie nach einem vom Verfasser 1885 als Neujahrswunsch benutzten Lichtdruck in Hirth's Formenschatz 1887, Nr. 1 (Pariser Exemplar). Passavant citirt nur das stark verschnittene Pariser Exemplar, welches nur 127:96 mm. misst und an dem ein Theil des Nimbus, sowie der Querbalken des Kreuzes fehlen. Er giebt aber die Maasse, wenigstens die Höhe richtig mit 140 mm. an, scheint somit das Exemplar in Weimar gekannt zu haben. Letzteres ist schöner als das Pariser und vollständig erhalten, so dass man oben noch den Platteneindruck sieht.

Die beständig wechselnde Lesart der Legende bei diesem und anderen Stichen desselben Gegenstandes von Seiten der verschiedenen Autoren hat es bisher sehr erschwert, die einzelnen Darstellungen zu identificiren und festzustellen, wie viele ihrer eigentlich existiren. Heinecken [3]) beschreibt zuerst ein Blatt mit der Legende:

Golt selig ior.

Diese Worte sind offenbar falsch copirt, und da die Beschreibung auf alle vorhandenen Darstellungen des Neujahrswunsches passen kann, ist seine Notiz ziemlich werthlos. — Nach ihm beschreibt Bartsch [4]) zunächst die gegenseitige Copie der Albertina unter den Anonymen und giebt die Legende:

Ein g*o*ot selig ior.

Auch diese Lesart ist nicht diplomatisch genau, denn das zweite Wort lautet auf dem Wiener Stich »guot«, wenngleich das u einem o sehr ähnlich sieht, und man auf den ersten Blick leicht goot lesen kann. — Dann erwähnt Waagen [5]) einen Stich im British Museum mit der Legende:

E*e*n g*o*ot selig *j*or.

Willshire [6]), der das Blatt vor sich hatte, bezeugt jedoch, dass diese Lesart unmöglich richtig sein könne, und liest wie Bartsch:

E*i*n g*o*ot selig ior.

Er bemerkt dabei, dass das zweite Wort möglicherweise auch »g*u*ot« lauten könne, und da seine Beschreibung auch sonst genau mit dem Wiener Stich übereinstimmt, so lassen sich wenigstens diese beiden Blätter als Abdrücke von derselben Platte identificiren. Die Legende des Originals giebt Passavant ungenau als:

Ein g*ou*t selig *j*or,

während sie wie auf der gegenseitigen Copie lautet:

---

[3]) Neue Nachrichten I. 326. 161. Vergl. auch das Druckfehlerverzeichniss, wo »Golt« in »Gott« corrigirt wird.

[4]) Bd. X. 34. 66.

[5]) Kunstblatt 1854. p. 76.

[6]) Catalogue II. 174. H. 38.

Ein *guot* selig *ior*

Duchesne [7]) erwähnt dann ein Blatt in der Douce-Collection zu Oxford, dessen Legende:

*e*in g*oo*t *z*elig ior

lauten soll. Passavant hält es für identisch mit der gegenseitigen Copie, während es nach der Beschreibung eher das Original sein könnte. Nur die Legende und die Breite, welche Duchesne mit 124 mm. angibt, stimmen nicht zu dem Stich in Weimar. Ausser der gegenseitigen Copie B. X. 34. 66. P. II. 57. 153. Copie in London und Wien, kenne ich noch eine unbeschriebene Holzschnittcopie in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Sie ist gleichseitig mit dem Original und enthält dieselbe Legende [8]). Das etwas verschnittene Exemplar ist colorirt und misst 160 : 105 mm. Bl. Eine Metallschnitt-Copie (180 : 115 mm.) Weig. u. Zest. II. 101. 56 wurde 1872 bei der Auction der Weigeliana für 50 Thlr. von Asher für das British Museum erworben. Vergl. Wollshire, Cat. I. 146. C. 2.

4. Ornament mit einem Reiher. B. VI. 43. 110. Kunstfreund 1885. 243. 3. I. Etat. Das dritte der aus 6 Blättern bestehenden Folge [9]). Der schöne, leider nur unten verschnittene Abdruck fand sich zusammen mit Nr. 2, dem Martyrium des hl. Erasmus, in einem Gebetbuch. Beide Blätter sind am Rande zum Theil mit Roth gefärbt.

Monogrammist b x g.

5. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. Lehrs, Katalog d. Germ. Mus. 28. 85. Lichtdruck bei Wessely, das Ornament Bd. I. Bl. 2. Nr. 22 und bei Warnecke, Herald. Kunstblätter. Lief. I. Bl. 5. Fig. 20. Erworben 1856. Der Abdruck könnte nach dem Papier, das einige Wurmlöcher zeigt, alt sein, wie die Exemplare in Bologna und München. In der Regel trifft man den Stich jedoch nur in modernen Drucken an, die nach Wiederauffindung der Platte in Frankfurt a. M. gemacht wurden, und es wäre nicht unmöglich, dass man für einige Abzüge altes Papier aus Acten oder Büchern verwendet habe, da man mehrere Abdrücke mit besonderer Sorgfalt herstellte. Die Platte soll übrigens neuerdings spurlos verschwunden sein [10]).

Martin Schongauer.

6. Der Engel Gabriel. B. 1.* Erworben 1844 für 10 Thlr. auf der Auction Ackermann.

7. Die hl. Jungfrau. B. 2.* 1870 auf der Auction Brentano-Birckenstock für 243 fl. erworben.

---

7) Voyage d'un Iconophile p. 362.

8) Die Form: »Ein gut selig ior« findet sich auch auf dem Ornament eines Baseler Wandkalenders von 1483 (Universitätsbibliothek zu Basel), das mir der für unsere Wissenschaft leider zu früh verstorbene, treffliche E. La Roche, Conservator der Oeffentl. Kunstsammlung in Basel, Neujahr 1887, mittheilte.

9) Vergl. den Katalog des German. Museums p. 26, Nr. 82.

10) Gefl. Mittheilung des Herrn Geh. Hofrath Ruland.

8—19. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. 9—20.
8. Das Gebet am Oelberg. B. 9.**
9. Die Gefangennahme. B. 10.
10. Christus vor Annas. B. 11.***
11. Die Geisselung. B. 12.
12. Die Dornenkrönung. B. 13.
13. Christus vor Pilatus. B. 14.*
14. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.*
15. Die Kreuztragung. B. 16.
16. Christus am Kreuz. B. 17.***
17. Die Grablegung. B. 18.*
18. Die Höllenfahrt. B. 19.
19. Die Auferstehung. B. 20.**

20. Christus am Kreuz. B. 24.* Erworben 1841 von Börner für 13 Thlr.

21. Der Tod Mariä. B. 33 [11]). II. Etat mit dem Stichelglitscher, der den rechten Fuss des zweiten links knieenden Apostels durchschneidet. (Galichon: Gazette des Beaux-Arts 1859. II. 331. 33.)

22. St. Petrus. B. 34. Blatt 1 aus der Folge B. 34—45.

23. St. Johannes auf Pathmos. B. 55 **

24. St. Michael. B. 58.

25. St. Sebastian. B. 59.**

26. St. Augustinus. B. 61.**

27. S. Agnes. B. 62.*

28. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. II. Etat.

29. Der thronende Heiland. B. 70. Links stark verschnitten.

30. Der Auszug zum Markte. B. 88.

31. Das Mädchen mit dem Sternenwappen. B. 99.*** Das seltenste Blatt der Folge B. 96—105.

Monogrammist A G.

32—43. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20. I. Etat.

Wenzel von Olmütz.

44. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie Lehrs, Katalog des Germ. Mus. 34. 161.

45. Christus am Kreuz. P. II. 134. 59. Repertorium IX. 381. 5. nach Schongauer. Geschenk des Grafen Redern, April 1847. Der schwache Abdruck scheint von der total retouchirten Platte gezogen zu sein. Da ich leider keine Reproductionen anderer Exemplare [12]) zum Vergleich bei der Hand hatte,

[11]) Ein prachtvoller Abdruck des I. Etats befindet sich im Göthehaus. Ebenda auch B. 18*, 20**, 53. I.**, 81, 84, 101.

[12]) Der Stich findet sich noch in Berlin, London, Rom, Vatican. Bibl. und Wolfegg.

konnte ich nur einen einzigen Unterschied von den Abdrücken in Berlin und Wolfegg constatiren, dass nämlich Johannes blos einen Knopf am Halssaum seines Gewandes hat, während sich in Berlin und Wolfegg deren zwei nebeneinander finden. Sonst zeigt er dieselben Abweichungen von Schongauer's Original wie jene.

46. Kopf eines bärtigen Greises. P. II. 137. 78. u. 263. 59. Nachstich von Boland in Choix d'estampes rares etc. du Cabinet d'estampes à Amsterdam. Fig. 54. Geschenk des Grafen Redern, April 1847.

Der Stich wurde von Boland nach dem Amsterdamer Exemplar, bei dem die Chiffre sehr undeutlich ist, als Arbeit des Meisters vom Hausbuch reproducirt und das Zeichen unverstanden nachgestochen, so dass man es für ein Häufchen zufälliger Stichelkratzer halten muss. Harzen [13]) schreibt die Arbeit folgerichtig seinem Bartholomäus Zeitblom zu, und Passavant führt den Stich doppelt auf, nämlich nach einem Exemplar bei R. Weigel [14]), unter Wenzel von Olmütz und nach dem Amsterdamer im Werk des sogenannten Meisters von 1480.

Meister MZ [15]).

47. Salomo's Götzendienst. B. 1.

48. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 3.*** Eines der selteneren Blätter des Meisters.

49. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.**

50. St. Georg. B. 6.*** Auch dies Blättchen ist sehr selten. Ich kenne nur noch drei Exemplare in London und Wien (Albertina und Hofbibliothek).

51. St. Christoph. B. 7.**

52. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.*** W. Wage im Kreis [16]).

53. S. Ursula. B. 10.**

54. Der Ball. B. 13.**

55. Das Turnier. B. 14.** Dabei ein zweiter geringerer Abdruck.

56. Die Umarmung. B. 15.**

57. Das Liebespaar. B. 16.

58. Memento mori. B. 17.**

59. Aristoteles und Phyllis. B. 18.***

60. Das reitende Paar. B. 19.**

---

[13]) Naumann's Archiv VI. 113. 119. Auch Klinkhamer (Les estampes inédites au Musée d'Amsterdam. Bruxelles 1857. Nr. 61) hat das Monogramm nicht bemerkt.

[14]) Kunstlagerkatalog Nr. 20262: 8 Thlr. und Auct. Meyer-Hildburghausen (1858) 1 Thlr.

[15]) Die Mehrzahl der Blätter dieses Stechers, dessen Werk in Weimar ganz besonders schön vertreten ist, wurde der Sammlung im April 1847 vom Grafen Redern geschenkt.

[16]) Dasselbe Wasserzeichen findet sich in dem Münchener Exemplar.

61. Die vier Krieger. B. 20.**
62. Die Frau mit der Eule. B. 21.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister B ⚓R.

63. Christus und die Samariterin. B. X. 9. 16. P. II. 223. 90. Unbezeichnet. W. Geflügelter Drache mit Stange und Stern. Von Bartsch und Passavant bei den Anonymen beschrieben. Passavant findet den Stich in der Manier des Ludwig Krug behandelt, aber alterthümlicher. Er sah ein Exemplar bei R. Weigel.

Harzen [17]) schreibt das Blatt seinem sogenannten Bartholomäus Zeitblom zu, und im Katalog Peter Vischer (Paris 1852. Nr. 922) wird es als Arbeit des Monogrammisten A G aufgeführt, mit dem es in der Zeichnung gewisse Analogieen bietet, wenn auch die technische Behandlung minder zart ist. — Der Stich rührt unverkennbar vom Meister B ⚓R her, wie nicht nur die Typen und der starke Einfluss Schongauer's, sondern namentlich alle Einzelheiten der Technik und Zeichnung (die Behandlung der landschaftlichen Ferne, des Rasens, der Gewandung mit ihren geraden, in Häkchen endigenden Knickfalten etc.) beweisen. Ein zweites Exemplar befindet sich im British Museum [18]).

64.* St. Hieronymus. Der Heilige kniet nach links gewendet vor dem Crucifix und schlägt mit einem Stein seine nackte Brust. Ein Scheibennimbus umschliesst das Haupt mit langem Bart und Haar. Links hinter einem Hügel, auf dem sich das Kreuz erhebt, wird der Kopf des Löwen sichtbar. Dahinter führt ein Weg nach rechts durch dichten Wald, der den ganzen Mittelgrund füllt, und über welchen man in der Ferne auf ein von Schiffen belebtes Gewässer mit Bäumen und einzelnen Gebäuden am Ufer blickt. Ganz rechts erheben sich steile Felsen und links davon ein dürrer Baum. Im Vordergrunde links und rechts ein Baumstumpf. Unbezeichnet. Einfassungslinie. 153 : 105 mm. Einf. Unbeschrieben. Erworben 1835 für 3 Thlr.

Das Blatt ist schwächer als das vorhergehende (Nr. 63), kann aber wohl unbedenklich dem B ⚓R zugewiesen werden, zu dessen frühen Arbeiten es gehören dürfte. Es theilt dessen eckige, etwas hölzerne Haltung und namentlich den für ihn so ungemein charakteristischen Faltenwurf mit den kleinen Häkchen am Ende jeder Falte. Der Stich erinnert auch ein wenig an den kölnischen Meister P W, dessen Figuren aber eine geschwungenere Haltung und anderen Faltenwurf mit vielen kleinen, aber weichen Brüchen zeigen.

Meister FVB.

65. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. P. II. 111. 47. Cop. und 188. 45. nach Schongauer. W. Herz mit dem Kreuz. 1870 auf der Auction Brentano-Birckenstock in Frankfurt a. M. für 121 fl. erworben.

Von diesem I. Etat befinden sich noch Abdrücke in Basel, Dresden,

---

[17]) Naumann's Archiv VI. 98. 12.
[18]) Willshire, Cat. II. 57. G. 15.

London und Paris. Die Platte fiel später in die Hände des Israhel van Meckenem, welcher sie einer starken Retouche unterzog, die ursprüngliche Bezeichnung: FVB† tilgte und etwas höher sein Zeichen ∘I∘V∘M∘ einstach. Abdrücke dieses II. Etats bewahren die Sammlungen zu Berlin, London, Wien (Albertina und Hofbibliothek) und Wolfegg [19]). — Passavant hat die Identität beider Stiche nicht bemerkt, obwohl bereits Bartsch [20]) den Sachverhalt richtig ahnte. Er kannte zwar den I. Etat nur aus Heineckens [21]) Beschreibung, nahm aber an allen ihm vorliegenden Drucken des II. Etats wahr, dass sie durchaus retouchirt seien und unterhalb der Chiffre IVM Spuren einer Ausschleifung zeigten. Trotzdem wagte er die Sache nicht ohne Confrontirung beider Plattenzustände zu entscheiden und beschrieb den II. Etat im Werk des Israhel van Meckenem unter Nr. 87, wie ihn v. Murr [22]) und Heinecken [23]) unbedenklich als Arbeit dieses Stechers aufgeführt hatten. Heinecken erwähnt aber in den Neuen Nachrichten (I. 432. 9.) einen Abdruck des Schongauer'schen Originals in der Churfürstlichen Sammlung zu Dresden, auf welchem die Buchstaben FVB später in betrügerischer Absicht aufgedruckt seien. Dies Blatt befindet sich nicht im Dresdener Kabinet, wenn es nicht das unten bis über die Chiffre verschnittene Original Schongauer's ist, von welchem ein Nachfolger Heinecken's die falsche Bezeichnung FVB in bester Meinung abgeschnitten haben könnte. Eine Verwechselung mit der gegenseitigen Copie des Meisters FVB ist auch nicht anzunehmen, da Heinecken 1771 in seiner »Idée générale« p. 229 neben dem gefälschten Abdruck des Originals von Schongauer mit der Chiffre FVB ausdrücklich der gegenseitigen Copie mit der Bezeichnung FVB† gedenkt [24]), von der er freilich wieder irrthümlich sagt, man könne sie ohne Chiffre im Dresdener Kupferstich-Salon sehen. Die Chiffre der Copie in Dresden ist unverletzt. Diese confusen, sich zum Theil sogar widersprechenden Angaben der älteren Ikonographen hat Brulliot [25]) noch verwickelter gemacht durch die Angabe, Heinecken habe sich geirrt, da nicht Schongauer's Original identisch sei mit der Copie des FVB, sondern die Copie von Meckenem, welche thatsächlich von derselben Platte gedruckt sei, nachdem sie vollständig retouchirt und die Chiffre getilgt worden. Die Vermuthung von Bartsch werde also durch die Thatsachen in jedem Punkte bestätigt, nur begreife er nicht, warum Bartsch die Copie von Meckenem als gegenseitig beschreibe, wenn nicht eine zweite Copie dieses Stechers existire, denn jene von FVB und die

---

19) Vergl. Repert. f. K. XI. (1888), pag. 60, Nr. 115, wo der Stich durch ein Versehen im Werk des Meckenem aufgeführt ist.

20) Bd. VI. p. 201. Note 13.

21) Idée générale p. 229. — Dictionnaire III. 66. 11. — Nachrichten I. p. 358.

22) Journal zur K. II. 233. 1.

23) Neue Nachrichten I. 456. 81.

24) »J'ai vû la piece de St. Antoine, la même que Martin Schoen a gravée, où au lieu d'un M†S on avoit mis FVB. J'ai vû en même tems une copie de cette piece, dans l'autre sens, marquée FVB†. On peut voir cette piece, mais sans chiffre, dans l'Oeuvre d'Israhel, qui se trouve au Salon de Dresde.«

25) Table Nr. 952. 2.

von Meckenem retouchirte, die er (Brulliot) gesehen habe, seien beide im Sinne des Schongauer'schen Originals gestochen. — In letzterem Punkte muss Brulliot irren, denn kurz gesagt: die Copie von Meckenem B. 87 ist der II. Etat jener vom Meister FVB P. 45. und beide sind, wie Bartsch und Passavant richtig angeben, im Gegensinne des Originals von Schongauer gestochen.

Israhel van Meckenem.

66. St. Christoph. B. 90. P. 90. II. Etat von der vollständig überarbeiteten Platte. (Vergl. Nagler, Monogrammisten III. 2806. 7.) Friedrich v. Bartsch [26]) und Passavant hielten diesen Plattenzustand irrthümlich für eine betrügliche Copie oder eine Wiederholung von Meckenem selbst.

67. S. Agnes. B. 118. Gegenseitige Copie nach einem Bartsch und Passavant unbekannten Original des Meisters E S im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, Willshire, Cat. II. 99. G. 118 [27]). Erworben 1840 für 5 Thlr. Eine Photographie befindet sich im British Museum.

68. Die grosse Patene. B. 142. nach dem Meister E S. II. Etat mit der Chiffre. Vergl. Wessely, Supplemente 28. 18. Die Abhängigkeit vom Meister E S hat bereits Strutt [28]) richtig erkannt, während Heinecken [29]) und Bartsch sie nicht bemerkten.

69. Zwei gothische Blätter. B. 199. P. 267. nach Schongauer. Passavant beschreibt das Blatt nach dem Exemplar im British Museum, bemerkt aber weder die Abhängigkeit von Schongauer noch die Identität mit B. 199. Der Stich ist, wie Bartsch richtig erkannte, eine gegenseitige Copie nach Schongauer's Ornamentblättern B. 112 u. 110. Die linke Hälfte eines zerschnittenen Abdrucks befindet sich in der Albertina und ist von Bartsch, der sowohl die Identität mit Meckenem's Stich B. 199, als auch die Abhängigkeit von Schongauer B. 112 übersah, unter den Anonymen (B. X. 66. 18) beschrieben. Er bemerkte in der Mitte des durch den Stil gebildeten Halbkreises eine radirte Stelle und vermuthete, dass dort ursprünglich ein Monogramm gestanden habe. Dies ist nicht der Fall, sondern die Chiffre Meckenem's, welche sich rechts von dem horizontalen Gabelast befand, fehlt auf dem Fragment der Albertina, weil bei demselben das weisse Papier der rechten Seite bis an den Contour des Ornamentblattes angesetzt ist [30]). Meckenem hat aber auch die beiden anderen Ornamentblätter Schongauer's: B. 111 und 109 in gegenseitigen Copien zu einem Stich vereinigt, der das Pendant zu B. 199 bildet. Passavant

---

[26]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien Nr. 1019.

[27]) Dort unter den Anonymen beschrieben.

[28]) Dictionnary I. p. 17.

[29]) Neue Nachrichten I. 452. 57.

[30]) Gefällige Mittheilung des Herrn Inspectors J. Schönbrunner. Ich kann hier nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, wie wichtig für solche Identificirungen die genaue Angabe der Abweichungen einer Copie vom Original ist. Auch mir wäre die Identität von Meckenem's Stich B. 199 und B. X. 66. 18. entgangen, wenn ich nicht bemerkt hätte, dass hier wie dort das Ende des Hauptastes aufwärts gebogen ist. während es sich in Schongauer's Original nach unten wendet.

beschreibt dieses sehr seltene Blatt nach dem im British Museum befindlichen Exemplar unter Nr. 266, ohne jedoch auch hier die Abhängigkeit von Schongauer's Originalen zu erkennen [31]). Ich halte dieselbe aus dem Grunde für besonders wichtig, weil nach meinen Erfahrungen schon der Umstand, dass alle vier Ornamente B. 109—112 von Meckenem copirt wurden, für Schongauer's Autorschaft einen äusseren Beleg abgiebt. v. Wurzbach [32]) hält es trotz der technischen Uebereinstimmung mit den übrigen Arbeiten der Spätzeit Schongauers für gewagt, sie ihm mit Sicherheit zuzuschreiben.

70. Ornament mit dem Tanz der Verliebten. B. 201. Photographie von Braun Nr. 18. (Dresden, Samml. König Friedrich August II.) Lichtdruck bei Wessely, das Ornament Bd. I. Bl. 15. Nr. 32. (Berlin) und bei Rothbart, Facsimiles Nr. 3. (München.) Nachstich in Douce's Illustrations of Shakspeare and of ancient manners etc. etc.

71. Der Narr. B. 236. Lichtdruck im Kat. Amsler & Ruthardt XXIX (Samml. Eugen Felix). Es existirt auch eine Photographie nach dem Exemplar in Oxford. Da der Stich unbezeichnet ist, wird er im Katalog Durazzo (I. 170.) als »in der Manier des Israhel van Meckenem« aufgeführt. Börner hält ihn im Katalog Eugen Felix p. 170 für eine Spielkarte, woran gar nicht zu denken ist, und im Katalog XXIX von Amsler & Ruthardt (Nr. 274) figurirt er als Arbeit der Schule des Meisters E S und »vermuthlich erster Abdruck vor den Inschriften in der Bandrolle«. An allen drei Stellen gilt das Blatt für unbeschrieben [33]). Eugen Felix erwarb es 1872 auf der Auction Durazzo für 636 fl. und 1885 erzielte es bei der Auction Felix 400 Mk. Der Abdruck in Weimar ist auf drei Seiten verschnitten. Er wurde 1840 für 4½ Thlr. gekauft.

72. Christus erscheint den Jüngern. B. VI. 297. 23. P. II. 183. 66. Lehrs, Kat. des German. Museums 54 d Blatt 48 aus dem Leben Christi, Lehrs, Kat. 41. 223—272. Der Abdruck gehört demselben Plattenzustand an, wie die beiden Exemplare in Dresden und zeigt Spuren von Kolorit.

C. Anonyme Meister.

73—121. Ein Kartenspiel. 49 Karten aus einem Spiel von 52 Blatt. B. X. 76. 2. P. II. 246. II. Da sich von diesem Spiel keine Karte in Dresden befindet, und ich somit nicht Gelegenheit hatte, dasselbe in meiner Publikation über die ältesten deutschen Spielkarten aufzunehmen, will ich hier ein genaues Verzeichniss davon geben, um so mehr als Bartsch nur die Figuren-Karten und selbst diese nicht vollständig beschrieben hat [34]). Das Spiel ist das einzige des 15. Jahrhunderts, von dem noch alle 52 Karten erhalten sind, und gleichzeitig das einzige, welches in meinen »Spielkarten« fehlt [35]). Man mag also

[31]) Holzschnitt in L'Art 1882. I. p. 90.

[32]) Martin Schongauer p. 117, Nr. 100—103.

[33]) Auch Willshire (Cat. II. 108. G. 136) führt es nach der Photographie des Oxforder Exemplars als unbeschrieben unter den Anonymen auf.

[34]) Bartsch gibt nur von 14 Karten (Nr. 73, 83, 84, 85, 86, 93, 94, 95, 96, 107, 109, 119, 120 u. 121 dieses Verzeichnisses) knappe Beschreibungen.

[35]) Abgesehen von einigen Karten in verschiedenen Cabinetten, die man in keines der bis jetzt bekannten Spiele einreihen kann.

nachstehende Ausführungen als Supplement zu der genannten Publikation betrachten und damit den grösseren Raum, welchen die Beschreibung einnimmt, entschuldigen.

Das Spiel besteht aus 4 Farben zu je 10 Zahlen- und 3 Figurenkarten nämlich: I. Spade, II. Coppe, III. Denari, IV. Bastoni. Jede der 52 Karten ist von einer Einfassungslinie umschlossen, ausserhalb welcher bei den 10 Zahlenkarten oben in der Mitte die römische Werthziffer steht. Eine zweite äussere Einfassung ist bei den Karten in Weimar gewöhnlich abgeschnitten, wesshalb die Maasse in dem nachfolgenden Verzeichniss nach der inneren Einfassung angegeben sind. Die Karten vom Ass bis zur Neun enthalten als Points nach Massgabe ihres Werthes eine entsprechende Anzahl von Farbzeichen: bei den »Spade« Krummsäbel und bei den »Coppe« Deckelpokale. Die Farbe der »Denari« ist nicht, wie gewöhnlich durch Geldstücke, sondern durch Granatäpfel dargestellt. Die »Bastoni« endlich sind Baumstämme oder Knüttel. Ueberall sind die Farbzeichen untermischt mit allerhand figürlichem oder ornamentalem Beiwerk, das freilich in den meisten Fällen anderen Stechern, namentlich Martin Schongauer, entlehnt ist. — Die Zehn wird durch eine grosse von Menschen oder Thieren gehaltene Fahne dargestellt, auf welcher sich das Farbzeichen befindet, und bei den Figuren und Karten ist der Valet immer zu Pferde, die Dame stehend und der König auf dem Thron sitzend, die Krone auf dem Haupt, abgebildet. Alle Figuren halten ihre Farbzeichen in der Hand.

Dies interessante Spiel wurde vermuthlich in Oberdeutschland von einem Imitator Schongauers gestochen, und zwar für den italienischen Bedarf, da die Farbzeichen: Spade, Coppe, Denari und Bastoni den in Italien bräuchlichen entsprechen. An Stelle der Denari treten jedoch die Melagrani (Granatäpfel). Chatto [36]) glaubt, dass diese auffällige Veränderung der sonst stereotypen »Denari« in Granatäpfel vielleicht darauf deute, dass die Karten vom Künstler bestimmt waren, an die Hochzeit Philipps des Schönen, des Sohnes Kaiser Maximilians, mit Johanna, der Tochter Ferdinands und der Isabella von Spanien, zu erinnern, welche nach der Einnahme von Granada 1497 den Granatapfel als Wappenzeichen aufnahmen. Passavant bemerkt a. a. O. mit Recht, dass die Entstehung der Karten nach dem Kostüm und der technischen Behandlung nicht viel später fallen könne als 1497. Nach der Abhängigkeit von Martin Schongauer, die der Stecher überall documentirt, gehört das Spiel wohl noch dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Die Zeichnung ist geistreich und verräth bei aller Flüchtigkeit eine reiche Erfindungsgabe, wovon freilich die Facsimilestiche bei Ottley [37]) nur eine sehr schwache Vorstellung geben. Die technische Behandlung hat aber etwas Rauhes und Eckiges. Der Druck ist schwarz. Willshire [38]) sagt, die Figurenkarten seien meist besser gezeichnet

[36]) Facts and Speculations on Playing Cards (London 1848), p. 226.

[37]) A collection of 129 Facsimiles of scarce and courious Prints etc. (London 1828), Pl. 43—89.

[38]) Catalogue of Playing-Cards 189. G. 120.

und einige unter ihnen scheinen von einem besseren Künstler herzurühren, als jenem, welcher die Zahlenkarten gestochen hat. Die Spade-Dame sei z. B. in Zeichnung und Ausführung bewundernswerth und das Ornament darunter delicat und sorgfältig gestochen. Der Kontrast sei besonders auffällig, wenn man die Figur mit der Bastoni-Sechs vergleiche. — Ich meine, dass diese Ungleichheit des künstlerischen Werthes der Karten vielmehr auf dem Umstand beruht, dass der Stecher die Figuren meist nach besseren Vorbildern copirte, wie ich das bei mehreren weiter unten nachgewiesen habe.

Ueber den Künstler lässt sich nichts Positives sagen. Die vielen Buchstaben auf den Spruchbändern geben keine Auskunft über ihn, scheinen vielmehr, wie das häufig im 15. Jahrhundert vorkommt, ganz bedeutungslos zu sein. Willshire hat sie nichtsdestoweniger p. 190 sorgfältig wiedergegeben, natürlich auch ohne einen Sinn hineinzubringen. Singer [39]) wollte gar auf der Spade-Zwei die Jahreszahl 1486 herauslesen, woran natürlich nicht zu denken ist. Die Zuschreibung der Karten an Israhel van Meckenem, welche sich bei verschiedenen Autoren findet, ist ebenso fabulös und die Bemerkungen in dem wunderlichen Schriftchen von Wittert: »Une gravure de 1389« p. 78—79 haben gleichfalls keinen wissenschaftlichen Werth. Auch die Wappen, die auf einigen Blättern des Spiels vorkommen, können über die Heimath des Stechers nicht Auskunft geben, da sie mit geringen Abänderungen nach Schongauer copirt sind.

Ein Anhaltspunkt für weitere Forschungen nach dem Künstler bietet vielleicht das Monogramm, welches in der Mitte der Coppe-Sechs an so auffälliger Stelle und so gross angebracht ist, dass man ihm wohl eine Bedeutung beimessen muss. Andere Stiche aus dem 15. Jahrhundert mit dieser Chiffre sind mir freilich nicht bekannt [40]).



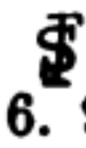
Ueber die irrige Bezeichnung dieses Spiels als »Trappola«, welche sich bei v. Murr [41]), Breitkopf [42]), Bartsch und Passavant findet, vgl. Willshire, Catalogue of Playing-Cards, p. 192.

Die 47 Karten, welche v. Murr im Kabinet Silberrad zu Nürnberg sah, kamen später in die Sammlung des Grafen Fries in Wien, danach an Woodburn und endlich an den Kunsthändler Smith, von dem sie das British Museum erwarb. Es sind dieselben Karten, welche bei Ottley reproducirt sind. Am vollständigen Spiel fehlen nur 5 Blatt: Coppe-Drei, Denari-Neun, -Zehn, Valet und König. Bartsch lag in Wien dasselbe Exemplar vor, da auch er die fehlenden Karten nicht kannte.

Ein angeblich vollständiges Exemplar erwähnt Heinecken in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste« Bd. XX. p. 240 [43])

---

[39]) Researches in to the history of Playing Cards (London 1816), p. 209.

[40]) Der Monogrammist , welcher die Passion des Monogrammisten A G retouchirte (Repert. f. K. IX. 6. 9—20), gehört einer viel späteren Zeit an.

[41]) Journal z. K. II. 200. 9.

[42]) Ursprung der Spielkarten. I. p. 32.

[43]) Abgedruckt in den Neuen Nachrichten I. 350. 313.

und nach ihm Breitkopf. Dasselbe befand sich damals (1776) in der Bibliothek des Gräflich Gersdorf'schen Schlosses zu Baruth bei Bautzen, kann aber nach Heineckens Mittheilungen nicht complett gewesen sein, da es nur aus 42 Karten (12 Coppe und je 10 Spade, Denari und Bastoni) bestanden haben soll. Hirsching [44]) giebt 52 Karten an, doch ist er für Kupferstiche ein schlechter Gewährsmann. Leider habe ich über den Verbleib des Baruther Spiels nichts erfahren können.

Die grösste Anzahl Karten besitzt das Kabinet in Weimar, wo nur drei (Coppe-Sechs, -Sieben, -Acht) am vollständigen Spiel fehlen. Geh. Hofrath Ruland fand dieselben um 1875 in einem alten Papier auf der Bibliothek zu Weimar, wo man absolut nichts über ihre Herkunft wusste. Sie lagen in einem vergessenen Schrank und dabei ein Exemplar der 9 Nachstiche aus Breitkopf's Werk in sehr sorgfältig gemachten Probedrucken auf geripptem stärkerem Papier als im Buche und von graugelblicher Farbe [45]). Fast möchte ich aus diesem Umstand den Schluss ziehen, dass das Exemplar der Gräflich Gersdorf'schen Bibliothek, nach welchem Breitkopf seine Facsimiles stechen liess, durch irgend einen Zufall in die Bibliothek zu Weimar gelangte. Wenigstens ist das Weimarer Spiel bisher von keinem Ikonographen erwähnt worden, obschon man — wie aus den dazugelegten Nachstichen hervorgeht — gegen Ende des vorigen Jahrhunderts um seine Existenz wissen musste.

In dem nachfolgenden Verzeichniss der einzelnen Karten sind die in anderen Sammlungen befindlichen Exemplare in Klammern angeführt und die drei in Weimar fehlenden Karten der Vollständigkeit halber unter a.) b.) c.) beschrieben.

I. Spade.

73. Ass. Ein mit der Spitze nach rechts oben gerichteter grosser Säbel von einer Bandrolle umschlungen, auf welcher zehn nicht durchgehends lesbare Buchstaben stehen. Links sitzt eine Eule auf einem dürren Strauch, rechts steht ein Einhorn auf den Hinterfüssen. Am Boden eine grosse Pflanze. 120 : 62 mm. Einf. [46]) Murr p. 200. B. X. 77. 1. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und Ottley Pl. 43. (London. Wien, Hofbibl.)

74. Zwei. Eine nach rechts gewendete Frau mit Schnabelschuhen hebt mit der Linken ihr Kleid auf und biegt sich mit dem Oberkörper nach links zurück gegen einen knieend zu ihr aufblickenden Eremiten, über den sie die rechte Hand ausstreckt. Ueber dem Haupt des Letzteren, der in kleinerem Maassstabe dargestellt ist, schwebt ein Spruchband mit unleserlicher Legende. Oben zwei gekreuzte Säbel, links davon ein fliegender Schwan, rechts ein Kranich, 121 : 62 mm. Einf. Murr p. 200. B. X. 77. 2. Holzschnitt bei Murr p. 201. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und Holzschnitt danach bei Chatto nach p. 224. Nachstich bei Ottley Pl. 44. (London.)

---

[44]) Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- u. Kupferstichsammlungen etc. (Erlangen 1786). Bd. I. p. 104.

[45]) Diese Probedrucke der Nachstiche befinden sich jetzt neben den Originalen im Museum.

[46]) Hier wie überall ist die innere Einfassung gemeint.

75. Drei. Unten sitzt eine Bache mit fünf Frischlingen. Darüber drei Säbel von einer Bandrolle mit unleserlicher Legende durchschlungen. 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 203. B. X. 77. 3. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und bei Ottley Pl. 45. (London.)

Die Bache mit ihren Jungen ist im Gegensinne nach Schongauers Stich B. 95. copirt.

76. Vier. Vier Säbel, zwischen denen in der Mitte eine Eule auf einem dürren Bäumchen sitzt. Unten zwei Ritter zu Pferde, ihre Schwerter schwingend. Der zur Rechten ist vom Rücken gesehen. Oben zwei chimärische Vögel, von denen der links eine Schlange im Schnabel hält. 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 203. B. X. 77. 4. Nachstich bei Ottley Pl. 46. (London.)

Die beiden chimärischen Vögel sind gegenseitig nach der Vogel-Sechs aus dem grösseren Kartenspiel des Meisters E S (L. 16. 10.) copirt. Bei dem zur Linken ist die Schlange hinzugefügt, bei dem zur Rechten sind die Ohrenfedern fortgelassen.

77. Fünf. Vier Säbel wie bei Nr. 76 verschränkt. Ueber den beiden oberen halten zwei tanzende Affen einen fünften Säbel. Der dritte Affe, in der Mitte tanzend, beschaut sich im Spiegel. Unten drei Pflanzen, von denen die beiden seitwärts befindlichen an langen Stengeln Phantasieblumen tragen. 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 203. B. X. 77. 5. Nachstich bei Ottley Pl. 47. (London.)

Diese Karte besass Dr. Silberrad doppelt und schenkte ein Exemplar an v. Murr.

78. Sechs. Sechs Säbel von stylisirtem Laubwerk umgeben. 120 : 63 mm. Einf. Murr p. 203. B. X. 77. 6. Nachstich bei Ottley Pl. 48. (London. Wien, Hofbibl.)

79. Sieben. Oben und unten je drei Säbel, deren gekreuzte Spitzen nach der Mitte zu gekehrt sind. In der Mitte ein siebenter in horizontaler Lage, mit der Spitze nach links gekehrt. Ueber dem Letzteren verfolgt ein nackter kleiner Knabe mit einem Windrad einen zweiten, der auf einem Steckenpferd nach links flieht. Am Boden links ein Dornbusch, rechts ein nur zur Hälfte sichtbarer, äsender Hirsch. 120 : 62 mm. Einf. Murr p. 203. B. X. 77. 7. Nachstich bei Ottley Pl. 49. (London.)

80. Acht. Ein alter Mann mit hohen Stiefeln und einem Hut mit vorn aufgeschlagener Krempe folgt einem nach links schreitenden Mädchen, das sich nach ihm umsieht und dessen Kleid mit Buchstaben geziert ist. Oben und unten je drei gekreuzte Säbel und links wie rechts von dem Paar noch einer, alle acht mit der Spitze nach oben gekehrt. 120 : 62 mm. Einf. Murr p. 203. B. X. 77. 8. Nachstich bei Ottley Pl. 50. (London.)

81. Neun. In der Mitte sprengt St. Georg in voller Rüstung mit gezücktem Schwert gegen den rechts sitzenden Drachen an, dessen Hals von der Lanze durchbohrt ist, während er den abgebrochenen Schaft in den Krallen hält. Hinter ihm in der Ferne steht die Prinzessin. — Oben sechs verschränkte Säbel, deren Zwischenräume mit gothischem Maasswerk gefüllt sind, unten noch drei gekreuzte Säbel, alle mit der Spitze der Mitte zugekehrt. Links und

rechts zwei Blumen. 119 : 62 mm. Einf. Murr p. 208. B. X. 77. 9. Nachstich bei Ottley Pl. 51. (London. Wien, Hofbibl.)

82. Zehn. Ein Ritter in voller Rüstung hält, nach links gewendet, eine grosse Fahne, auf der man einen Säbel und vier Buchstaben bemerkt. Links an einem Dornbusch hängt ein Wappen: Im Schildhaupt ein schreitender Löwe, der Schildfuss, durch eine Spitze getheilt, zeigt rechts eine verschlungene Schnur. Am Boden rechts einige Pflanzen. 122 : 64 mm. Einf. Murr p. 208. B. X. 77. 10. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. (London. Wien, Hofbibl.)

83. Valet. Ein Krieger, vom Rücken gesehen, auf sich bäumendem Pferde. Er ist nach links zum Hintergrund gewendet, hält mit der Linken einen grossen Schild und schwingt in der Rechten den Säbel. Links Felsen mit einzelnen Gräsern. Auf derselben Seite oben fliegt eine Art grosser Mücke, die einem Scorpion ähnlich sieht. 123 : 63 mm. Einf. Murr p. 200. B. X. 77. 11. Nachstich bei Ottley Pl. 53. (London.)

84. Dame. Sie steht etwas nach links gewendet auf einer Ornamentranke und hält in der Rechten den Säbel, während ihre Linke am Gürtel ruht. Das Haar fällt offen herab und das Haupt schmückt eine Flügelhaube. Links neben ihr sitzt ein kleiner chimärischer Vogel, der den Schnabel in eine Blume steckt. 122 : 63 mm. Einf. Murr p. 200. B. X. 77. 12. Nachstich bei Ottley Pl. 55. Photogravüre bei Willshire Pl. XIII. (London.)

85. König. Ein bärtiger König mit bekröntem Hut sitzt, von vorn gesehen, auf einem Thron. Er trägt einen langen Brokatrock, über den theilweise der Mantel geschlagen ist, und hält in der Rechten ein Schwert. Auf dem gothischen Blattwerk der Thronlehnen steht links und rechts ein Kranich auf einem Bein. Am Boden sieht man zwei nackte Kinder. 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 200. B. X. 77. 13. Nachstich bei Ottley Pl. 55. (London. Wien, Hofbibliothek.)

II. Coppe.

86. Ass. Ein Springbrunnen, dessen Wasser aus zwei Amoren fliesst, die ihre Bogen abschiessend mit einem Tuch an der Spitze befestigt sind. Auf dem Rande des Beckens, in dem man vier Vögel bemerkt, stehen links und rechts zwei Falkeniere mit Stäben in der Hand. 121 : 64 mm. Einf. Murr p. 208. B. X. 77. 14. Nachstich bei Ottley Pl. 56. (London. Wien, Hofbibl.)

87. Zwei. Ein Narr, auf der rechten Hand und dem rechten Fuss stehend, trägt auf dem Rücken einen grossen Deckelpokal. Ueber demselben befindet sich ein zweiter von anderer Form zwischen einem Jüngling und einer Dame, die in der Linken eine Rose hält. 121 : 68 mm. Einf. Murr p. 208. B. X. 78. 15. Nachstich bei Ottley Pl. 57. (London.)

Die Dame mit der Rose ist gegenseitig nach der Schildhalterin des Sternenwappens von Schongauer B. 99. copirt.

88.* Drei. Unten auf dem Rasen stehen zwei Deckelpokale, hinter denen sich ein grosses Rankenornament erhebt, welches oben in zwei Blumen endet. Zwischen denselben ein dritter Pokal. 122 : 68 mm. Einf. B. X. 78. 16.

89. Vier. Vier Deckelpokale. Zwischen den beiden oberen kniet ein Mann mit einem Turban auf dem affenartigen Kopf. Zwischen den beiden

unteren sitzt ein Hündchen. 122 : 64 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 17. Nachstich bei Ottley Pl. 58. (London.)

Der knieende Mann ist gegenseitig nach dem Schildhalter der Wappen mit Greifenklaue und Hahn von Schongauer B. 101 copirt. Das Hündchen stammt von der Darstellung: Christus vor Pilatus B. 14, wo es zu den Füssen des Landpflegers sitzt.

90. Fünf. Fünf Deckelpokale: oben und unten je zwei, der fünfte in der Mitte zwischen zwei Rittern in voller Rüstung mit Schwert und Fähnlein. Zwischen den beiden unteren Pokalen wächst eine Pflanze mit fünf Blüthen 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 18. Nachstich bei Ottley Pl. 59. (London.)

Folgende drei Karten fehlen in Weimar:

a.) Sechs. Sechs Deckelpokale, links und rechts je drei untereinander. Zwischen den beiden mittleren steht ein aus J und S gebildetes Monogramm. Vergl. das oben gegebene Facsimile. Darüber reitet ein nacktes Kind auf einem zweiten nach rechts und darunter trägt ein anderer nackter Knabe seinen Kameraden auf der linken Schulter, während er in der rechten Hand eine Ruthe hält. Auf dem Rasen unten in der Mitte eine Blattpflanze. Murr p. 204. B. X. 78. 19. Nachstich bei Ottley Pl. 60. (London.)

b.) Sieben. Sieben Deckelpokale: links und rechts je zwei, in der Mitte drei untereinander. Die beiden links und der oben rechts befindliche sind mit kleinen Figuren bekrönt. Murr p. 204. B. X. 78. 20. Nachstich bei Ottley Pl. 61. Photogravüre bei Willshire Pl. XIII. (London.)

c.) Acht. Acht Deckelpokale in drei Reihen unter einander: oben und unten je drei, in der Mitte zwei, zwischen denen eine Frau sitzt. Dieselbe ist gegen rechts gewendet und hält in der Linken einen Falken, während sie mit der Rechten das Federspiel schwingt. Murr p. 204. B. X. 78. 21. Nachstich bei Ottley Pl. 62. (London. Wien, Hofbibl.)

91. Neun. Neun Deckelpokale in drei Reihen zu je drei unter einander. Die mittlere Reihe wird von einem Mann in grottesker Stellung mit beiden Händen und dem rechten Fuss getragen, während er sich den Wein aus einem am mittelsten der drei Pokale angebrachten Hahn in den Mund laufen lässt. Unter der obersten Reihe ein horizontaler, von einer leeren Bandrolle umschlungener Ast. Ueber derselben fallen aus strahlenden Wolken Funken herab. 120 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 22. Nachstich bei Ottley Pl. 63. (London. Wien, Hofbibl.)

Der trinkende Mann ist in freier Weise gegenseitig nach dem vordersten Wächter auf Schongauers Auferstehung B. 20 copirt.

92. Zehn. Ein nach links gewendeter Löwe hält eine grosse Fahne, auf welcher ein Deckelpokal dargestellt ist, und auf deren Enden fünf Buchstaben stehen. Unten ein Blattornament. 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 23. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und bei Ottley Pl. 64. (London.)

93. Valet. Ein Jüngling in knapper Tracht reitet über eine Ornamentranke, in deren Mitte ein Vogel sitzt, nach links. Er trägt eine mit drei Federn gezierte Stirnbinde auf den langen Locken und sieht sich nach rechts

um. In der Rechten hält er einen Deckelpokal, in der Linken die Zügel. 120:61 mm. Einf. B. X. 78. 24. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und bei Ottley Pl. 55. Holzschnitt nach Breitkopf bei Chatto nach p. 224. (London.) Ein drittes Exemplar kam 1837 bei der Auction Ottley (Kat. 749) für 2 £ 6 sh. an Graves und wurde von ebendemselben 1851 auf der Auction Maberly (Kat. 550) für 18 sh. erstanden.

94. Dame. Sie trägt eine Art Turban und hebt mit der Linken ihr Kleid auf, während sie in der Rechten den Deckelpokal hält. Ein Schleier, der mit einer Agraffe auf ihrer rechten Schulter befestigt ist, flattert im Winde nach rechts. Links wächst eine nelkenartige Blume. 120:62 mm. Einf. B. X. 78. 25. Nachstich bei Ottley Pl. 66. (London.)

95. König. Ein bärtiger König mit bekröntem spitzen Hut sitzt, von vorn gesehen, auf einem Thron, der oben mit zwei nackten Kinderfigürchen geziert ist. Er trägt einen langen Rock und weite Schuhe. Mit der Linken hält er einen Deckelpokal und blickt nach links. Die Ecken unter dem Thron sind mit Ornament gefüllt. 121:62 mm. Einf. B. X. 78. 26. Nachstich bei Ottley Pl. 67. (London.)

Die Figur ist sammt dem Thron nach dem Pilatus, der seine Hände wäscht, auf Schongauers Stich B. 14 von der Gegenseite copirt.

III. Denari.

96. Ass. Ein grosser Granatapfel, in dem sich zwei nackte Knaben balgen. Oben darauf steht ein Kranich, nach links gewendet, mit ausgebreiteten Flügeln. Links und rechts davon fliegen noch vier Vögel, und zwar auf jeder Seite eine Eule und ein anderer Vogel. 120:62 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 27. Nachstich bei Ottley Pl. 68. (London. Wien, Hofbibl.)

97. Zwei. Zwei Granatäpfel an horizontalen Stielen mit gothischem Blattwerk übereinander. In dem unteren sitzt links ein nackter Knabe, und ein zweiter mit einer Kopfbinde läuft nach rechts. Der obere Apfel wird von zwei nackten Knaben gehalten, und ein dritter kriecht in die Frucht hinein. 120:62 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 28. Nachstich bei Ottley Pl. 69. (London.)

98. Drei. Drei Granatäpfel in Diagonalrichtung mit ihren Zweigen. Oben links flieht ein nackter Knabe in die Frucht. Auf seinem rechten Bein sitzt ein Vogel, der ihn mit dem Schnabel pickt. Ein zweiter Knabe kriecht aus dem mittelsten Apfel und ein dritter reitet unten auf einem Stecken nach rechts. Ueber dem Kopf des Letzteren sitzt auf einem Zweig ein Hahn. 120:62 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 29. Nachstich bei Ottley Pl. 70. (London.)

Der Hahn stammt von Schongauers Wappenblättchen B. 101.

99. Vier. Vier Granatäpfel: oben und unten je zwei mit verschlungenen Stielen. In der Mitte drei nackte Kinder mit Steckenpferden. Ueber ihnen sitzen noch zwei Knaben in den Granatäpfeln und schiessen mit Bogen und Pfeil. Oben in der Mitte schwebt ein Vogel. 120:68 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 30. Nachstich bei Ottley Pl. 71. (London. Wien, Hofbibl.)

100. Fünf. Oben und unten je zwei Granatäpfel. In der Mitte ein fünfter, aus dem ein nacktes Kind hervorkriecht. Zwei wilde Männer stehen

zu beiden Seiten und schlagen mit Zweigen auf die Frucht. 120 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 31. Nachstich bei Ottley Pl. 72. (London. Wien, Hofbibl.)

101. Sechs. Sechs Granatäpfel in zwei Reihen nebeneinander. Zwischen den beiden oberen steht eine nackte Frau nach links, und darunter ein nackter Mann nach rechts gewendet. Der oberste Granatapfel links enthält einen Schwan, der rechts einen Affen. Darunter schwebt ein nackter Knabe an dem zweiten Apfel und aus dem untersten rechts klettert ein anderer Knabe heraus. Unten auf dem Rasen zwei Häschen. 120 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 32. Nachstich bei Ottley Pl. 73. (London.)

Der Schwan im obersten Granatapfel links ist nach Schongauers Wappenbildchen B. 98 gegenseitig copirt. Die beiden nackten Figuren stammen jedenfalls vom Meister E S, nach dessen verschollenen Originalen sie auch auf einem Blatt mit verschiedenen Goldschmiedsentwürfen (B. X. 98. 3.) copirt sind. Die Frau ist dort gleichseitig, der Mann gegenseitig zur Karte und mit verschiedenen Abweichungen dargestellt.

102. Sieben. Sieben Granatäpfel: oben und unten je zwei, in der Mitte drei. Ueber den letzteren balgen sich zwei Knaben, indem sie sich bei den Haaren fassen. Unten auf dem Rasen steht ein Narr, der zu den Streitenden emporblickt. Ganz oben sitzt ein Käuzlein auf einem Ast. 120 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 78. 33. Nachstich bei Ottley Pl. 74. Photogravüre bei Willshire Pl. XIII. (Berlin. London.)

Auch diese Karte besass Dr. Silberrad in zwei Exemplaren. Die Doublette ist vielleicht identisch mit dem Berliner Abdruck. — Die beiden raufenden Knaben sind nach Schongauers Goldschmiedbuben B. 91 copirt.

103. Acht. Zwei Aeste erheben sich vom grasbewachsenen Boden bis zum oberen Rand der Karte, und acht Granatäpfel wachsen daran, so dass sich links und rechts je drei, in der Mitte zwei befinden. Acht verschiedene Vögel sind auf den Früchten und im Geäst vertheilt. 120 : 63 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 34. Nachstich bei Ottley Pl. 75. (London. Wien, Hofbibl.)

Von den Vögeln sind fünf nach der Patene des Meisters E S von 1466 copirt.

104.* Neun. Unten auf dem Rasen liegt ein zerlumpter Mann mit nackten Beinen und wendet den bartlosen Kopf in Profil nach rechts. Er hält in der erhobenen Linken einen Zweig, der in mannigfachen Verschlingungen die Karte füllt, und an dem neun Granatäpfel in drei Reihen nebeneinander wachsen. Vor der mittelsten Frucht sitzt ein sich strählender Papagei. Unten links eine grosse Pflanze. 119 : 63 mm. Einf. B. X. 79. 35.

Der am Boden liegende Mann ist gegenseitig nach dem Malchus auf Schongauers Gefangennahme B. 10, der Papagei ebenso nach dem mittelsten Vogel auf dem Ornament B. 114 copirt.

105.* Zehn. Eine Dame in langem Schleppkleide hält, nach rechts gewendet, im Arm eine grosse Fahne mit einem Granatapfel und verschiedenen, zum Theil unleserlichen Buchstaben, während sie mit der Linken ihr Kleid

vorn aufnimmt. Links am Boden eine grosse Pflanze. 123 : 64 mm. Einf. B. X. 79. 36. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. Holzschnitt danach bei Chatto nach p. 224.

106. Valet. Ein bärtiger Mann mit einer Pelzkappe, die vorn mit einem grossen Edelstein geziert ist, reitet in gemustertem Rock auf einem Apfelschimmel nach links und hält in der Rechten einen grossen Granatapfel. 121 : 61 mm. Einf. B. X. 79. 37. P. II. p. 247. (Coburg. Frankfurt a. M.)

107. Dame. Sie steht, nach links gewendet, über einem Ast, der links eine erdbeerartige Frucht, rechts eine Blüthe treibt, aus deren Kelch ein Kind wächst. Mit der Linken hebt sie ein wenig ihr Oberkleid und hält in der Rechten einen Granatápfel. Von ihrem Kopfputz flattert ein langes Band bis zu dem Kinde herab. 122 : 63 mm. Einf. Murr p. 204. B. X. 79. 38. Nachstich bei Ottley Pl. 76. (London. Wien, Hofbibl.)

108.* König. Ein bärtiger König mit bekröntem Turban sitzt in langem Mantel, von vorn gesehen, auf dem Thron und blickt gegen links. Er hält in der Linken das Scepter, in der Rechten einen grossen Granatapfel. Auf dem Rankenwerk der Thronlehne stehen links und rechts zwei nackte musicirende Kinder. 122 : 64 mm. Einf. B. X. 79. 39.

IV. Bastoni.

109. Ass. Zwei Zimmerleute sägen vor einem links befindlichen Hause einen grossen Baumstamm durch, der quer über eine Holzbank gelegt ist. In der Thür des Hauses bemerkt man den Kopf eines dritten Mannes. Am Boden liegt allerlei Handwerkszeug. Oben fliegt ein Schwarm Vögel. 122 : 63 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 40. Nachstich bei Ottley Pl. 77. (London. Wien, Hofbibl.)

110. Zwei. Unten sitzt eine nackte, ihr Kind säugende Frau auf einem Felsen und hält mit der Rechten ein Wappen: Gespaltener Schild, links eine verschlungene Schnur, rechts oben ein Löwenkopf. — Oben zwei gekreuzte Baumstämme, über denen zwei Vögel schweben. Links hohe Felsen, rechts ein Baum. 121 : 62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 41. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und bei Ottley Pl. 78. Lichtdruck in Les gravures de Jean de Bavière Pl. XVII. (London.)

Die Frau mit dem Kind und dem Wappenschild ist nach Schongauer's Stich B. 100 copirt.

111. Drei. Drei Baumstämme quer über einander gelegt. Um den mittelsten windet sich oben ein Drache. Rechts weiter unten ein zweiter Drache, gegen den ein mit Schild und Schwert bewaffneter Centaur von links her anstürmt. Unten eine Ornamentranke mit zwei Blüthen. 121 : 63 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 42. Nachstich bei Ottley Pl. 79. (London.)

112. Vier. Vier Baumstämme: oben und unten je zwei kreuzweis übereinander, in der Mitte ein nackter Knabe, der auf allen Vieren nach rechts kriechend einen Vogel auf dem Rücken trägt. Auf dem hügeligen Boden stehen links und rechts noch zwei Knaben und oben gleichfalls, so dass man in Allem fünf Kinder zählt. 120 : 62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 43. Nachstich bei Ottley Pl. 80. (London.)

113. Fünf. Fünf Baumstämme: oben und unten je zwei kreuzweis über einander, in der Mitte der fünfte in horizontaler Lage. Auf ihm sitzen zwei nackte Kinder, und ein drittes läuft darunter nach rechts. Zu beiden Seiten der oberen Stämme sitzen zwei Vögel. Am Boden Gras und in der Mitte eine Blattpflanze. 120:62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 44. Nachstich bei Ottley Pl. 81. (London.)

114. Sechs. Sechs Baumstämme, je zwei und zwei kreuzweis übereinander. Ueber den mittelsten zwei Vögel. Unten zwei nackte Kinder, die ein drittes tragen. Am Boden verschiedene Blumen, von denen sich zwei bis zur Höhe der mittleren Stämme erheben. 119:63 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 45. Nachstich bei Ottley Pl. 82. (London. Wien, Hofbibl.)

115. Sieben. Sieben Baumstämme: oben und in der Mitte je zwei, unten drei kreuzweis über einander gelegt. Auf den beiden obersten Stämmen sitzen zwei Vögel. Darüber fallen Strahlen aus stylisirten Wolken herab. Unten eine Ornamentranke, aus der sich zwei Blumen erheben. 120:61 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 46. Nachstich bei Ottley Pl. 83. (London.)

116. Acht. Acht Baumstämme, je vier und vier in Diagonalrichtung und mit einander verflochten. Oben ein nackter Knabe, der einen anderen auf dem Rücken trägt. Unten eine Pflanze mit zwei verschiedenen Blüthen an sehr langen Stengeln. 120:62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 47. Nachstich bei Ottley Pl. 84. (London. Wien, Hofbibl.)

117. Neun. Neun Baumstämme in verschränkter Lage. Darüber ein leeres Spruchband und unten einige Pflanzen. 119:62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 48. Nachstich bei Ottley Pl. 85. (London.)

118. Zehn. Ein Greif hält, nach links gewendet, eine grosse Fahne, auf welcher man einen Baumstamm und fünf undeutliche Buchstaben bemerkt. Am Boden ein Blattornament. 121:63 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 49. Nachstich bei Breitkopf Taf. II. und bei Ottley Pl. 86. Holzschnitte bei Chatto nach Breitkopf vor p. 225. (London.)

119. Valet. Ein Ritter in voller Rüstung reitet über eine Ornamentranke, die rechts aus einer Teufelsfratze entspringt, nach rechts. Das Pferd wendet den Kopf nach vorn, und der Reiter schwingt in der Rechten einen Baumast. 121:62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 50. Nachstich bei Ottley Pl. 87. (London.)

120. Dame. Sie ist nach rechts gewendet und in Profil gesehen. Mit der Linken hält sie eine Blume und stützt die Rechte auf einen Baumast. Ihr Schleier ist um den rechten Arm geschlungen. Am Boden einige Pflanzen. 120:62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 79. 51. Nachstich bei Ottley Pl. 88. (London.)

Die Figur ist gegenseitig nach Schongauer's thörichter Jungfrau B. 82. copirt.

121. König. Der bartlose, ältliche König sitzt, im Profil nach rechts gewendet, auf seinem Thron und hält in der Linken einen Stab, in der Rechten einen dicken Baumast. Zu seinen Füssen liegt ein Hund. 120:62 mm. Einf. Murr p. 205. B. X. 80. 52. Nachstich bei Ottley Pl. 89. (London. Wien, Hofbibl.)

Der König ist von der Gegenseite nur mit Hinzufügung der Krone nach dem Hohenpriester auf Schongauer's Passionsblatt B. 11 copirt, ebenso der untere Theil des Thrones und das Hündchen.

III.

Leipzig.

Städtisches Museum[47]).

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Die Kreuztragung. B. VI. 12. 22. P. II. 42. 22. Blatt 6 aus der Passion B. VI. 11. 15—26. P. II. 42. 15—16. Repertorium f. K. IX. p. 150.

Der ausgezeichnete Abdruck des I. Plattenzustandes ist leider stark verschnitten und ringsum (oben bis zu 12 mm.) ergänzt. Das Fehlende ist nach der Phantasie des Restaurators geschickt eingezeichnet, so dass die Fahne rechts zwei Wimpel statt eines einzigen bekommen hat etc. — Rechts oben erkennt man noch ein Fragment des Wasserzeichens der Weintraube mit 32 Beeren ohne Mittelstiel, wodurch meine im Repertorium Bd. IX. p. 155 ausgesprochene Vermuthung, dass die Passion, als eine der frühesten Arbeiten des Meisters E S, in guten Abdrücken dies Wasserzeichen enthalten müsse, ihre Bestätigung findet.

2—3. Zwei sitzende Apostel aus der Folge B. X. 20. 28—39. P. II. 59. 160. und 90. 40. Vergl. Repertorium f. K. XI. p. 61 Nr. 130. Sehr schöne frühe Drucke mit vollem Plattenrand.

2. St. Andreas. B. X. 20. 29.

3. St. Simon. B. X. 21. 35. Bartsch verwechselt diesen Apostel mit Judas Thaddäus.

Martin Schongauer.

4. Die Geburt Christi. B. 4.**

5. Christus am Kreuz. B. 17.* Blatt 9 aus der Passion B. 9—20.

6. Die Madonna mit dem Apfel. B. 28.***

7. Der Tod Mariä. B. 33.** I. Etat. Vergl. Galichon: Gazette des B.-A. 1859. II. 331. 33.

8. S. Agnes. B. 62.*

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister FVB.

9. S. Helena. P. II. 189. 50. und 268. 37. Passavant beschreibt den Stich ein zweites Mal nach dem unten bis über die Chiffre verschnittenen Exemplar im British Museum unter den niederländischen Anonymen. Evans (Additional notes to Bartsch. London 1857, Nr. 234) beschreibt dasselbe Exemplar als »The Virgin lamenting« unter den Arbeiten des Meisters E S. Der Leipziger Abdruck ist von erster Schönheit. — Eine ziemlich späte Benutzung

---

47) Die 9 Blätter gehören zur Lampe'schen Sammlung und sind sämmtlich ausgestellt.

dieses Blattes zeigt eine süddeutsche Zeichnung aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts auf Papier mit der hohen Krone im Museum zu Weimar. Dieselbe stammt aus der Sammlung Rochlitz und stellt den Evangelisten Johannes und S. Helena mit zwei Donatoren dar, offenbar als Entwurf zu einem Glasfenster. Die hl. Helena ist mit kleinen Abänderungen nach dem Stich des Meisters FVB copirt. Viel analoge Züge mit dem Stich bietet auch die hl. Helena, welche rechts neben Johannes auf der Darstellung des Gekreuzigten vom Meister der Lyversberg'schen Passion in Augsburg steht. Von wirklicher Abhängigkeit kann zwar nicht die Rede sein, aber der Stecher muss wohl das Gemälde oder der Maler den Stich gekannt haben.

IV.

Erlangen.

Kupferstichsammlung der Universitätsbibliothek.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1—2. Die Passion. Blatt 9 und 10 aus der Folge B. 9—20.

1. Christus am Kreuz. B. 17.
2. Die Grablegung. B. 18.

3. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.

4. Die Madonna im Hofe. B. 32. W. p mit der Blume. Oben und unten verschnitten.

5. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

6. Die Kupplerin. B. VI. 174. 15. und 180. 60. Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 42. v. Murr [48]) und Heinecken [49]) nahmen diesen Stich anstandslos für eine Originalarbeit Schongauer's, und selbst der sonst mit sicherem Blick begabte Friedrich v. Bartsch [50]) hielt das Blatt im Gegensatz zu seinem Vater für einen echten Stich des Colmarer Meisters. Waagen [51]) stimmt ihm darin bei, indem er das Blatt sogar »ein sehr geistreiches Genrebild« nennt. Erst Wurzbach [52]) führt den Stich mit Recht als notorisch falsch auf. Er ist in der Zeichnung viel zu schwach für Schongauer, der Kopf der Alten z. B. ausser aller Proportion und viel zu gross gegen die beiden anderen Figuren. Die Chiffre weicht stark von Schongauer's gewöhnlichem Monogramm ab und steht nicht, wie bei seinen Originalstichen immer, in der Mitte, sondern in einer Ecke. Die technische Behandlung des Blattes ist besser und verräth vielleicht die Hand eines Gesellen der Werkstatt Schongauer's, der für seine Composition Zeichnungen und Stiche des Meisters benutzt haben mag. Evident

[48]) Journal z. K. II. p. 231.
[49]) Neue Nachrichten I. 422. 60.
[50]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Nr. 1366.
[51]) Kunstdenkmäler in Wien, II. 274. 1366.
[52]) Martin Schongauer p. 97 bei Nr. 8.

ist die Benutzung der beiden Türken B. 90, von denen der vordere offenbar für den Mann zur Rechten in vielen Einzelheiten als Modell gedient hat. Wurzbach scheint diese Abhängigkeit bemerkt zu haben, benutzt die richtig erkannte Aehnlichkeit der Figuren aber zu dem sonderbaren Schluss, das unstreitig echte Blatt Schongauer's B. 90 anzuzweifeln.

Die Platte befand sich im Kabinet v. Praun zu Nürnberg und v. Murr [53]) sagt, dass Praun sie von Wenzel Jamnitzer kaufte, der sie von Dürer's Bruder Andreas hatte. Was daran wahr ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls sind die modernen Abdrücke so ungemein häufig, dass sie fast in jedem Auctionskatalog figuriren.

7. Ein Elephant. B. VI. 175. 16. Schon Heinecken [54]) erkannte in diesem Stich die Arbeit eines neueren Meisters und die technische Behandlung des Blattes erinnert in der That bereits beinahe an Altdorffer, jedenfalls gehört sie nicht dem 15. Jahrhundert an.

Heinecken beschreibt p. 427. Nr. 70 einen Elephanten mit einem Thurm 3 Zoll 6 Linien breit und 3 Zoll 1 Linie hoch (83 : 94 mm.), wo man das Zeichen auf einem Täfelchen sieht. Bartsch glaubt (Bd. VI. 181. 70), dass sich auch diese Beschreibung auf unseren Stich beziehe, so dass Heinecken denselben dreimal citirt hätte. Möglich ist das immerhin, aber mit Sicherheit nicht zu entscheiden, da Heinecken bei Nr. 70 u. 71 ausdrücklich von einem Thurm spricht und nach Nr. 71 sagt: »Man hat auch einen Elephanten ohne Thurm.« Schongauer's Stich B. 92 kann ebensowenig gemeint sein, da zu diesem auch die Maasse nicht stimmen. Uebrigens ist der Stich durchaus keine Copie nach Schongauer's Elephanten, sondern eine ganz unabhängige viel naturalistischere Darstellung.

Monogrammist W A H.

8. Die Kreuztragung nach Schongauer. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. W. Grosses bekröntes Lilienwappen.

9. Wappen des Domcapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau. B. VI. 405. 26. P. II. 130. 26. Repertorium IX. 12. 1. und 379. 1. II. Etat. Die Wappen sind durch Beischriften von einer Hand des 16. Jahrhunderts erklärt. Ueber dem zur Linken steht: »Domcapitels Wapen«, unter dem zur Rechten: »das Bischoffswapen«, über dem Helm mit den Büffelhörnern links: »von Caningen (?) geborn derer wap.« und über dem rechts: »Bistumbswapen zu Eichstet.«

Wenzel von Olmütz.

10. St. Sebastian. B. VI. 332. 29. nach Schongauer. Alter Abdruck vor der Retouche.

11. Der Raub der Amymone. B. VI. 339. 52. nach Dürer. Moderner Abdruck des II. Etats von der verschnittenen Platte. Vergl. Thausing, Dürer (2. Aufl.) I. p. 220. W. Wappen mit angehängtem R.

---

[53]) Description du Cabinet de Mr. Paul de Praun, p. 225.

[54]) Neue Nachrichten I, p. 427 bei 71 u. 432. 14.

Mair von Landshut.

12. Die Kreuztragung. B. VI. 365. 6. W. Hohe Krone. Die von Bartsch und Zani [55]) angegebene Jahreszahl 1506 oben am Stadtthor ist auf dem Abdruck der Wiener Hofbibliothek mit der Feder hinzugefügt. Heinecken hat dies auch bereits im Dresdener Manuscript zu seinem Dictionnaire (Bd. XII) hervorgehoben und die Jahreszahl fehlt in der That bei dem Erlanger Exemplar. Ein drittes ist bisher nicht bekannt. Da alle übrigen datirten Stiche Mair's die Jahreszahl 1499 tragen [56]), braucht man die Thätigkeit dieses Stechers nicht bis in's 16. Jahrhundert auszudehnen, und der Maler Nikel Alexander Mair, welcher nach Nagler [57]) während der Jahre 1492, 1499 und 1514 in Landshut thätig war, könnte zwar derselben Künstlerfamilie angehören, braucht aber nicht, wie Passavant [58]) will, nothwendig mit dem Stecher identisch zu sein.

Meister MZ.

13. Die Madonna am Brunnen. B. 2.

14. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. W. Zwei übereinanderstehende Wappen.

15. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.

16. S. Ursula. B. 10.

17. S. Catharina. B. 11.

18. Der Ball. B. 13.*** W. Hohe Krone.

19. Das Turnier. B. 14.* W. Zwei übereinander stehende Wappen.

20. Die Umarmung. B. 15.

21. Das Liebespaar. B. 16. W. Grosses Wappen mit gekreuzten Lilienstäben.

22. Memento mori. B. 17. W. Grosses Wappen mit gekreuzten Lilienstäben.

23. Die Frau mit der Eule. B. 21.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister mit den Bandrollen.

24. Die Messe des hl. Gregor. P. II. 19. 26. Willshire, Cat. II. 149. H. 9. Lehrs 29. 2. und p. 36. Der oben ein wenig verschnittene Abdruck wurde 1885 im Deckel einer Incunabel der Universitätsbibliothek gefunden. Bis dahin war nur das Exemplar im British Museum bekannt. — Die Darstellung ist von grösster Unbeholfenheit in der Zeichnung, namentlich der knieende Papst, den der Stecher, wie es scheint, nicht richtig gegen den Altar, also nach hinten gekehrt, zu zeichnen vermochte.

---

[55]) Enciclop. II. 7. p. 336.

[56]) Es sind 9 Stiche: B. 4, 7, 8, 10, 11, P. 16, 17. Willshire, Cat. II. 377, 6. u. 381. 9.

[57]) Monogrammisten I. p. 429.

[58]) Bd. II. p. 156.

Israhel van Meckenem.

25. Die Auferstehung. B. 20. II. Etat mit der Querschraffirung auf der beschatteten Seite des Thurmes im Hintergrund, mit der nach links abwärts gerichteten Strichlage auf der Schmalseite des Sargdeckels etc. etc. Bei dem Buchstaben M in der Chiffre sind mehrere Schnörkel, namentlich ein nach links oben gerichteter hinzugefügt.

26. Lucretia. B. 168. Autotypie von der Autotype-Company Nr. 338 (Londoner Exemplar).

C. Anonyme Meister.

27. Christus am Kreuz mit vier Engeln. P. II. 220. 72. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 59. 289. Moderner Abdruck von der Platte in Wolfegg.

28—40. Architektonisches Alphabet. 13 Buchstaben aus einer Folge, von welcher bis jetzt 16 Blatt bekannt sind. Sie setzen sich aus architektonischen Bestandtheilen: Pfeilern, Säulen, Fialen, Bogen, Baldachinen, Consolen und verschiedenen geometrischen Figuren, sowie aus gothischen Blättern zusammen. P. II. 246. 249.

Passavant's Angaben über dies Alphabet sind sehr confus und bedürfen in vielen Punkten der Berichtigung. — Zunächst besteht dasselbe nicht aus Cursiven, sondern aus gewöhnlichen gothischen Minuskeln. Sodann waren zu Passavant's Zeit nicht neun Buchstaben bekannt, sondern nur die sechs, welche sich in der Sammlung Sternberg-Manderscheid befanden. Diese sechs Buchstaben beschrieb zuerst Nagler im Künstler-Lexikon, und zwar offenbar nach Frenzel's Katalog der Auction Sternberg-Manderscheid (Dresden 1838), da er wie dieser das f als e citirt. Es ist ebensowenig zutreffend, wenn Passavant sagt, das e sei in drei und das r in zwei Varianten bekannt. Ferner gingen nicht alle sechs Buchstaben in die Sammlung König Friedrich August II. in Dresden über, sondern nur drei: d, f und p. Die anderen drei kenne ich leider nicht, sie stimmen aber nach der Beschreibung und den Maassangaben mit den von Friedrich v. Bartsch im Verzeichniss der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1511—1513) beschriebenen überein, kamen also wahrscheinlich an diese Sammlung.

Die 13 Buchstaben in Erlangen haben im Gegensatz zu den stark verschnittenen Exemplaren der Sammlung Sternberg-Manderscheid, noch ihren vollen Papierrand (c. 316 : 225 mm. Bl.), so dass man den Eindruck der meist achteckigen, d. h. an den Ecken abgeschrägten Platten deutlich wahrnimmt. Nur bei c, f und q hat die Platte die Form eines Winkels mit abgeschrägten Ecken. Das feste Papier zeigt bei 8 Buchstaben als Wasserzeichen einen Dreiberg mit einfachem Kreuz. — Die technische Ausführung mit schrägen Schraffirungen ist ziemlich roh, auch die Zeichnung verräth einen mittelmässigen Künstler, der z. B. die Krappen nur ganz flüchtig durch einige Horizontalstriche andeutete und der Architektur mitunter in willkürlichster Weise Gewalt anthat, nur um sie in die Form der Buchstaben zu zwingen. Die Arbeit scheint oberdeutscher Herkunft. Mit dem Meister E S, in dessen Werk Nagler die ihm bekannten Buchstaben aufgenommen, haben dieselben jedenfalls nichts zu thun.

28.* Der Buchstabe r. Auf einer unten spitz zulaufenden Console erhebt sich links eine Pfeilerarchitektur, welche oben in fünf Fialen endigt. Von den Kreuzblumen der letzteren steigt eine dreieckige Platte mit Fischblasenmaasswerk nach rechts aufwärts zu einem horizontal laufenden mit Blattwerk gezierten Sims. 189 : 108 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Dreiberg mit Kreuz. Die Platte hat die Form eines Winkels mit fünf abgeschrägten Ecken.

29. Der Buchstabe d. Links erhebt sich eine dreiseitige Fiale, die oben durchgeschnitten, auf der Schnittfläche Fischblasenmaasswerk zeigt. Rechts die Hälfte eines gothischen Spitzbogens mit grossen naturalistischen Krappen besetzt. 243 : 92 mm. Pl. Nagler, Künstler-Lexikon IX. 30. 148 a. W. Dreiberg mit Kreuz. Ein zweites, namentlich oben stark verschnittenes Exemplar kam 1838 bei der Auction Sternberg-Manderscheid [59]) für 16 Thlr. an König Friedrich August II. Lichtdruck bei Gruner, Decorative Kunst, Taf. 32.

30. Der Buchstabe f. Auf einer unten spitz zulaufenden Console erhebt sich links ein dreiseitiger Pfeiler mit Spitzbogen und Fialen, der oben im Querschnitt Fischblasenmaasswerk zeigt. Der Querstrich wird durch einen kleinen Baldachin aus Fialen und Spitzbogen gebildet. Der obere nach rechts gehende Balken ist mit Fischblasenmaasswerk überzogen. 284 : 105 mm. Pl. Nagler, Künstler-Lexikon IX. 30. 149 a. Die Platte hat die Form eines Winkels mit fünf abgeschrägten Ecken. Der Druck ist etwas doublirt. Das stark verschnittene Exemplar der Sammlung König Friedrich August II. wurde 1838 für 16 Thlr. auf der Auction Sternberg-Manderscheid [60]) erworben, wo der Buchstabe irrig als x galt. Auch Nagler citirt ihn so. Lichtdruck bei Gruner, Decorative Kunst, Taf. 32.

31.* Der Buchstabe h. Links erhebt sich auf einer unten mit Blattwerk gezierten Console ein von schlanken Säulchen flankirter, viereckiger Thurm oder Pfeiler, dessen spitzes Dach mit Krappen und Kreuzblumen stark nach rechts gekrümmt ist. Ein halber gothischer Bogen leitet nach rechts zu einem zweiten etwas niedriger stehenden Pfeiler über, an welchem man einen Baldachin mit spitzem Dach und darunter eine kleine Säule zur Aufnahme einer Statuette bemerkt. Darunter der Zirkel eines Bogens, der sich in Blattwerk auflöst. 273 : 112 mm. Pl. Unbeschrieben.

32.* Der Buchstabe l. Ein sechseckiger Pfeiler, der nach oben in eine dreiseitige Form übergeht, und dessen Leib durch verschränkte Spitzbogen gegliedert wird. Ueber denselben erheben sich zwei spitze krappenbesetzte Dächer (»Riesen«), von denen das linke seine Kreuzblume mit der beleuchteten Seite des Pfeilers nach links krümmt. Unten am Fusse des von Blendbogen umgebenen Sockels ein grosses gothisches Blatt. 258 : 85 mm. Pl. Unbeschrieben.

33.* Der Buchstabe m. Drei gothische Baldachine mit reichem Fialen- und Säulenschmuck nebeneinander. Sie sind unten durch drei mit je sechs Krappen besetzte und von einer Kreuzblume bekrönte sternartige Figuren verbunden. Oben wird die Verbindung in ähnlicher Weise durch drei auf der

[59]) Katalog II. Nr. 51.
[60]) Katalog II. Nr. 52.

Spitze stehende würfelartige Körper hergestellt, die bei dem mittleren Baldachin von drei, bei dem rechts befindlichen durch zwei Fialen überragt werden. 195 : 164 mm. Pl. Unbeschrieben.

34.* Der Buchstabe n. Zwei auf schlanken Säulchen ruhende Baldachine, oben durch zwei breite Dächer miteinander verbunden, von denen das links befindliche durchbrochen ist, und unter denen sich zwei gothische Blätter nach rechts und links biegen. Am Fuss der beiden Baldachine zwei grosse gegen rechts wachsende Blätter. 189 : 127 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Dreiberg mit Kreuz.

35. Der Buchstabe p. Links erhebt sich auf einer Console ein schlanker Pfeiler umgeben von Fialen, die durch Spitzbogen verbunden sind und nach rechts zu einem zweiten etwas kürzeren und breiteren Pfeiler überleiten. Oben zwei auf der Spitze stehende Octaëder, die sich mit der Kante berühren. 254 : 138 mm. Pl. Nagler, Künstler-Lexikon IX. 31. 159. W. Dreiberg mit Kreuz. Das Dresdener Exemplar kam 1838 bei der Auction Sternberg-Manderscheid [61]) für 19 Thlr. 12 Ngr. an König Friedrich August II. Lichtdruck bei Gruner, Decorative Kunst, Taf. 32.

36.* Der Buchstabe q. Rechts erhebt sich ein Pfeiler mit einer durch zwei Fialen und Strebebogen gebildeten Doppelnische. Etwas unterhalb seiner halben Höhe leitet eine Console nach links zu einem kürzeren Pfeiler über, der oben mit einem runden, spitzen Dach abschliesst. 252 : 101 mm. Pl. Ueberschrieben W. Dreiberg mit Kreuz. Die Platte hat die Form eines Winkels mit abgeschrägten Ecken.

37.* Der Buchstabe r. Auf einer nach unten spitz zulaufenden Console erhebt sich ein Nischenbau mit Fialen und Strebebogen, der oben mit einem niedrigen Dach abschliesst, unter welchem sich zwei Rundbogenfenster befinden. Die Kreuzblume der mittleren Fiale überschreitet ein wenig den Dachfirst. Rechts ein grosses gothisches Blatt, dessen Stiel sich unten nach rechts krümmt. 197 : 97 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Dreiberg mit Kreuz.

38.* Der Buchstabe s. Rechts ein vierseitiger Thurm mit schrägem Dach und zwei Fenstern, die von Fialen flankirt werden. Er ist perspectivisch falsch aufgenommen, dergestalt dass man den Fuss halb von unten, die Fenster und das Dach aber von oben sieht. Von der Mitte des Thurmes geht ein Kleeblattbogen nach links und überwölbt zwei aufeinander gestellte Dodekaëder. Ueber den oberen von beiden erhebt sich links ein Baldachin mit zwei Spitzbogen und drei Fialen. Rechts auf dem Dachfirst des Thurmes steht eine Fiale und dahinter eine würfelartige Figur, die rechts in ein gekrümmtes Blatt ausläuft. Ein ähnliches Blatt bildet den Schnörkel nach unten links. 189 : 123 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Dreiberg mit Kreuz.

39.* Der Buchstabe v. Ein von zwei schlanken, mit Fialen bekrönten Säulen flankirter Kleeblattbogen verbindet zwei Pfeiler mit einander. Der zur Linken hat eine hohe fensterartige Oeffnung, und an seinem Fuss sieht man ein grosses gothisches Blatt, das den rechts befindlichen Pfeiler unten berührt.

[61]) Katalog II. Nr. 55.

An den Letzteren lehnt sich ein Thurm mit spitzem Dach, zwei hohen Fenstern und einer Thür mit geschweiftem Spitzbogen. Die Fenstergiebel mit drei flankirenden Fialen reichen bis nahe unter das Dach. 190 : 126 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Dreiberg mit Kreuz.

40.* Der Buchstabe x. Auf einer flachen Console erhebt sich ein vierseitiger Baldachin mit zwei hohen spitzbogigen Thüröffnungen, die von dünnen Säulchen flankirt werden. Drei von den Säulen aufragende Fialen erheben sich über das flache Dach. Links oben sieht man zwei mit der Basis aufeinandergestellte Kegel. Ein gothisches Blatt mit langem Stiel, an dem in der Mitte noch zwei Blätter wachsen, ist schräg hinter dem Mittelpfeiler durch beide Thüröffnungen von rechts oben nach links unten gesteckt. 206 : 114 mm. Pl. Unbeschrieben.

Die mir unbekannten, wahrscheinlich aber zu demselben Alphabet gehörigen Buchstaben sind:

1. Der Buchstabe r. 167 : 71 mm. Friedrich v. Bartsch Nr. 1511. Wien, Hofbibl. 1838 für 19 Thlr. auf der Auction Sternberg-Manderscheid [62]) erworben.

2. Der Buchstabe r. 167 : 92 mm. Friedrich v. Bartsch Nr. 1512. Nagler, Künstler-Lexikon IX. 31. 161 a. Wien, Hofbibl. 1838 aus derselben Sammlung [63]) für 10 Thlr. 16 Ngr. erworben. Wenn dieser Buchstabe wirklich ein r ist, so kann er nicht identisch sein mit dem r in Erlangen. Die Beschreibung bei Fr. v. Bartsch weicht in mehreren Punkten wesentlich von dem oben unter Nr. 37 beschriebenen Stich ab. Dort dient nicht eine dicke und runde Säule als Gewölbträger, sondern eine vierseitige Fiale. Ueber dem Stockwerk mit zwei Fenstern fehlt auch die Galerie mit sechs eirunden Oeffnungen. Endlich findet sich rechts keine phantastische Nelkenblume, sondern ein gothisches Blatt.

3. Der Buchstabe y 165 : 69 mm. Friedrich v. Bartsch Nr. 1513. Nagler, Künstler-Lexikon IX. 30. 153 a. Wien, Hofbibl. 1838 aus der Sammlung Sternberg-Manderscheid [64]) für 8 Thlr. erworben. — Das Blatt ist im Katalog Sternberg-Manderscheid als »Blätterzweig, welcher den Buchstaben t formen könnte« angeführt. Fr. v. Bartsch giebt die Maasse mit 215 : 95 mm. an und rechnet ihn nicht zu dem architektonischen Alphabet, sondern zu einem anderen aus Blumen und Ranken; auch erklärt er ihn für ein grosses P.

An dem vollständigen Alphabet fehlen somit, wie es den Anschein hat, bis jetzt noch 8 Buchstaben, nämlich: a, b, g, i, k, o, f, und z [65]).

[62]) Katalog II. Nr. 53.

[63]) Katalog II. Nr. 56.

[64]) Katalog II. Nr. 54.

[65]) Der Buchstabe u dürfte wie in den Alphabeten des Meisters E S und Israhels van Meckenem, sowie in dem xylographischen von 1464 schon ursprünglich gefehlt haben.

Die ersten Renaissancebauten in Deutschland.

Von **Dr. Julius Groeschel.**

Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts, als die Hansa schon im Niedergange begriffen war, entfaltete sich der süddeutsche Handel und durch ihn die betheiligten Städte in grossartiger Weise; sie erreichen im 16. Jahrhundert ihre höchste Blüthe. Allen voran schreitet Augsburg, und es ist ein eigenthümliches Spiel der Geschichte, dass diese Stadt, im classischen Alterthum entstanden, im Wiederscheine jener Zeit ihre glänzendsten Tage sieht. Heute blickt sie, gleich der ihr oft verglichenen Königin der Adria von stolzer Höhe herabgestiegen, auf eine mächtige, ruhmreiche Vergangenheit zurück, in welcher sie durch lebhafte Handelsbeziehungen innig mit jener verbunden war. Wie an vielen Seeplätzen, so bestanden auch in Venedig Factoreien ihrer Kaufleute, und heute noch erhebt sich am canale grande östlich neben der Rialtobrücke das ehemalige Wohn- und Kaufhaus deutscher Nation, der Fondaco dei Tedeschi [1]). Hier stand im 6. und 7. Jahrhundert die Residenz der Tribunen der diesseitigen Insel Rialto, welche schon im 13. Jahrhundert von der Regierung der Republik den deutschen Kaufleuten eingeräumt wurde; erst später erlangten dort auch andere Nationen Zutritt. Nachdem das Gebäude 1318 durch Feuer zerstört und alsbald grösser und ausgedehnter auf Staatskosten wieder aufgebaut worden war, verbrannte auch diese Anlage im Winter 1504 auf 1505 zum grossen Theil. Der Wiederaufbau wurde sofort beschlossen, und schon am 19. Juni 1505 entschied die Signoria über die vorgelegten Modelle; die Baukosten derselben zeigten keine wesentlichen Unterschiede, wesshalb man auf dringendes Anhalten der deutschen Kaufleute »el modello fabricado per uno de i suo, nominato Hieronymo, homo intelligente et practico« zur Ausführung wählte. An einer andern Stelle wird dieser Baumeister ausdrücklich »Hieronymo Thodescho« genannt [2]). Bestimmt wurde, dass bei dem Gebäude jede Façadenbehandlung in ächtem Materiale ausgeschlossen sei. Der Bau wurde 1508 vollendet; er bildet fast ein Quadrat, drei Stockwerke hoch, mit ansehnlichem Portal nach dem canale grande, wo 5 Bögen von grossen rauhbehauenen Pfeilern getragen werden. In der Mitte über dem Portale ist

---

[1]) Th. Elze, Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. Ausland 1880, S. 625 u. f.

[2]) Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst, S. 256 u. f.

ein verzierter Stein eingelassen mit der Inschrift »Germanicis D. (d. i. dedicatum oder dicatum), darunter findet sich ein Baumeisterzeichen, ähnlich der Form eines Drudenfusses [3]). Im Innern birgt das Gebäude einen quadratischen Hof mit 20 Bögen im Erdgeschoss und je 40 in den drei Stockwerken, hinter welchen Corridore den Hof umgeben [4]).

Noch im Jahre 1508 beschloss die Regierung alle Façaden des Gebäudes und selbst die dem Hofe zugekehrten Wände mit Malereien schmücken zu lassen, und übertrug diese Arbeiten dem Giorgione da Castel Franco und dem Tizian. Sämmtliche Darstellungen waren schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts fast gänzlich unkenntlich geworden, und heute lassen sich nur mehr wenige schwache Spuren auffinden. Während Gegenstand der Malereien an den Façaden grosse menschliche Figuren waren, eine Judith mit dem Schwerte in der Hand, ein Orientale und ein junger Venezianer Nobile, eine Venus u. s. f., über welchen ein Fries in Chiaroscuro mit Ornamenten, Thieren und phantastischen Gestalten angebracht war, scheint man sich im Hofe ausschliesslich auf ähnliche Friese beschränkt zu haben, die sich über den Bogengängen der drei Stockwerke wiederholten. Sie waren 1715 noch vorhanden, und enthielten Arabesken, welche in gleichen Zwischenräumen durch Landschaften, Köpfe römischer Imperatoren, Fratzengesichter u. A. unterbrochen waren. Jetzt ist davon nichts mehr übrig, und die Wände haben einen langweiligen modernen Anstrich.

Im Erdgeschoss des Fondaco lagen die Kaufgewölbe, deren erste beide die Fugger aus Augsburg inne hatten, die zwei nächsten besassen Nürnberger Kaufleute, und im fünften finden wir die Rehlinger aus Augsburg, was das Uebergewicht dieser Stadt genügend kennzeichnet; an den beiden Tafeln im Fondaco führten Augsburg und Nürnberg den Vorsitz. Diese Verhältnisse im Zusammenhang mit den oben erwähnten Momenten aus der Baugeschichte veranlassen Thausing zu der Vermuthung, dass jener Hieronymo, der nach dem oben wiedergegebenen Wortlaute der Urkunden zweifellos deutscher Herkunft war, aus Augsburg stammte. Ueber ihn fehlt jede sichere Kunde.

Um die Wende des 15. Jahrhunderts entfaltete Augsburg, ausgezeichnet durch Reichthum, den aufblühende Gewerbsthätigkeit dem Volke, einigen Familien weitverzweigte Handelsbeziehungen gewannen, ungemeine Pracht, die, von Zeitgenossen hochgerühmt, sogar im Volksliede Verherrlichung gefunden hat. Auch in dieser Richtung wird unsere Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Familie Fugger gelenkt, deren Name mit der Glanzzeit der Stadt unlösbar verknüpft ist.

Jakob II. Fugger »wurde in Erhöherung seines Stammens der Vörderste« [5]). Sein eigenartiger Entwicklungsgang ist von hohem Interesse und für seine

---

[3]) Sansovino, Venetia, fol. 255.

[4]) Seit Inangriffnahme dieser Arbeit war es mir nicht vergönnt, Venedig zu besuchen. Herr Architekt Boni dort, welcher mir in meinem Anliegen sehr freundlich entgegen kam, konnte jenes Zeichen nicht auffinden.

[5]) J. J. Fugger, Spiegel der Ehren des Erzhauses Oesterreich, S. 783 u. f.

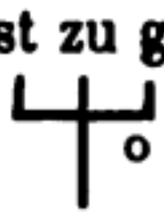
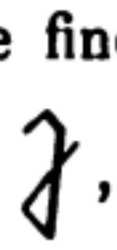
spätere Würdigung von besonderer Bedeutung. Geboren am 6. März 1459 als der jüngste von sieben Brüdern, wurde er von seinem Vater Jakob I. Fugger (1412—1469) auf die Studien verwiesen. Er widmete sich dem geistlichen Stande, und erhielt eine Pfründe in Herrieden. »Als aber vier seiner Brüder »nacheinander gestorben waren, ward er des Handels wegen nach Augsburg »berufen und zum Verzicht auf seine Würde vermocht.« Zur Erlangung der nöthigen kaufmännischen Ausbildung ging er, wie die meisten hervorragenden Kaufleute jener Zeit, nach Venedig, und bestand in der Fugger'schen Factorei im Fondaco seine Lehrzeit. Dort eignete er sich jene kaufmännische Bildung an, die ihn befähigte, den grossartigen Handelsbeziehungen seines Hauses nicht nur die alten Bahnen zu sichern, sondern ihnen auch neue gewinnreiche Gebiete zu erschliessen, und »jene Ausdehnung zu geben, die es seitdem weltberühmt gemacht hat«. Schon reifen Alters, hatte er ein offenes Auge für die neuen Erscheinungen, die sich ihm in Italien boten, und trat an sie mit reichen Kenntnissen, ein Freund von Wissenschaft und Kunst, lebhaften Geistes heran. Desshalb erfasste er sie wie keiner seiner Standesgenossen, und nahm all die bezaubernden Eindrücke venetianischer Farbenpracht und Formenmannigfaltigkeit nachhaltig in sich auf, was wir aus seiner späteren Bauthätigkeit erkennen müssen. Er kehrte »etliche Jahr« vor seiner zu Augsburg am 20. Januar 1498 erfolgten Vermählung mit Sybille Arzt dorthin zurück *). Hand in Hand mit bedeutenden Handelserfolgen erlangte er »zu Rom vom »Papst die Comitivam S. Palatii Lateranensis neben dem Rittertitel; und von »K. Maximiliano, dessen Raht er auch vorden, den Adel vor sich und alle »Fuggere«. So zollten Papst Leo X. und der Kaiser dem gewichtigen Einflusse Fugger's durch Erhöhung seiner gesellschaftlichen Stellung billigen Tribut für die Reihe von Verpflichtungen, welche sie an den Kaufherrn knüpften.

Gediegenheit, die das ganze Auftreten der Fugger in jener Zeit charakterisirt, zeigt sich in der Folge gerade in der Art, wie dieser Mann seinen künstlerischen Neigungen sich hingab. In würdiger Weise ganz der Mann seiner grossen Zeit, richtete er sein Streben zunächst auf die Erhaltung des eigenen Gedächtnisses durch Erbauung einer Familiengrabstätte. Laut Stiftungsurkunde vom 7. April 1509 traf er mit dem Prior des Carmeliterklosters bei St. Anna, dem Provincial Johann Fortis, ein Abkommen dahin, dass auf dem Grundeigenthum der Familie Fugger, aber im engsten Anschluss an die Klosterkirche, eine Grabcapelle für den Stifter und dessen Angehörige erbaut werde, und wenige Jahre später finden wir das Werk schon vollendet. Es bildet einen wichtigen Markstein in der Kunstgeschichte unseres Vaterlandes.

Während Deutschland noch Jahrzehnte hindurch im Banne des Mittelalters befangen lag, und nur vereinzelte und schwache Nachahmungen des neuen Stils zu Tage traten, entstand hier zu Anfang des 16. Jahrhunderts ein Bauwerk in vollendeter Renaissance, was nach Gegenstand und Stil direct auf Fuggers Aufenthalt in Italien zurückzuführen ist. Wie zwei Inschrifttafeln

*) »Cronica Wie die hern Fugger in die Stadt Augspurg eingetreten . . . .« fol. 57 a. Handschrift in der kgl. Bibliothek zu Berlin.

entnehmen lassen, war die Capelle schon 1512 vollendet, und es ist das Verdienst Professor Weinbrenner's in Karlsruhe, auf dieses wichtige Datum in Verbindung mit genauen Aufnahmen des Objectes zuerst hingewiesen zu haben [7]). Nach allem Bisherigen ist diese Capelle *das erste Renaissancebauwerk in Deutschland.*

Dieses Gebäude scheint nach seiner Anlage anfänglich zur Aufnahme vieler Geschlechterfolgen bestimmt gewesen zu sein, wurde aber thatsächlich schon seit 1538 nicht mehr im Sinne des Erbauers benützt. Bei quadratischem Grundriss bildet es den westlichen Abschluss der St. Annakirche, und erreicht nahezu die ganze Breite und Höhe des Mittelschiffes derselben, nach den schmalen Seitenschiffräumen vermitteln niedrige und breite Rundbogenöffnungen die Verbindung, welche allerdings durch Chorstühle, die 1832 entfernt wurden, theilweise aufgehoben war. Ausgehend von vier mächtigen, von dem kräftigen Hauptgesimse aufsteigenden Rundbögen wölbt sich ein einziges grosses Kreuzgewölbe mit spätgothischer Rippentheilung über den Raum. Aus dieser Anlehnung an den heimischen Gewölbebau, welche immerhin zeigt, dass dieser dem Meister nicht fremd sein konnte, dann aber aus dem Umstande, dass die ganze Anlage bis ins Detail den geschulten Meister der Renaissance zu erkennen gibt, der zielbewusst die Verhältnisse abzuwägen weiss, dem verständnissvollen Anlehnen an die italienischen Cinquecentisten, möchte man auf einen aus Deutschland stammenden, in Italien geschulten Meister schliessen. Diese Erwägungen im Zusammenhalt mit den Eingangs erwähnten Verhältnissen im Fondaco zu Venedig, besonders der bevorzugten Stellung der Augsburger Kaufherrn, führen Professor Weinbrenner zu der Vermuthung, dass die Capelle eine Schöpfung des Meisters Hieronymus, des erwähnten Wiedererbauers des Fondaco sei, was allerdings nach dem Obigen nicht unwahrscheinlich ist. Auffallend bleibt jedenfalls, dass wir in der Capelle nirgends sein Meisterzeichen finden, während er dasselbe am Fondaco, wie oben erwähnt, in auffälliger Weise angebracht hat. Sicher war es für den Baumeister keine grössere Ehre, seinen Landsleuten in Venedig ein Asyl zu bauen, in einem Lande, in welchem er sich offenbar für ständig niedergelassen hatte, als fern in der deutschen Heimath in neuen fremdartigen Formen ein Aufsehen erregendes prächtiges Denkmal zu schaffen, und mit diesem einen glänzenden Beweis seiner in fremdem Lande erlernten und geübten Kunst zu geben. In dem Pflaster der Capelle finden wir sechsmal gross das Zeichen , an einigen Architekturtheilen ,  u. s. f., deren erstes jedenfalls besondere Bedeutung hat, während die letzten von den ausführenden Handwerksmeistern angebracht sein mögen; keines hat Aehnlichkeit mit dem Faust'schen Pentagramme. In Augsburger Archiven fehlt jedes urkundliche Material zur Aufklärung der Frage. Sollte wirklich Meister Hieronymus der Architekt dieser Capelle gewesen sein, so muss er doch nach dem Vorstehenden als italienischer

[7]) Entwürfe und Aufnahmen von Bauschülern der technischen Hochschule zu Karlsruhe, Jahrgang 1884, Heft I, Text von Professor Weinbrenner.

Künstler, und dieses Bauwerk als italienische Arbeit gelten, wie ja auch Weinbrenner darauf hinweist, dass das verwendete Steinmaterial vom Südabhange der Alpen stammt, und die plastischen Decorationen, abgesehen von der deutlich erkennbaren venetianischen Arbeit, in ihrer Stücktheilung einen Transport über die Alpenpässe voraussetzen lassen. Ein bemerkenswerthes Kunstwerk ist das Orgelwerk mit seinen Malereien auf den grossen und kleinen Flügeln, das nach einer Inschrift gleichzeitig mit der Capelle vollendet wurde. Die ganze grossartige Schöpfung behandelt Johann Jakob Fugger in dem seiner Familie gewidmeten Capitel seines Werkes »Spiegel der Ehren des Erzhauses Oesterreich« mit der Notiz: »Er (Jakob Fugger) bauete die Capell zu S. Anna »sammt dem herrlichen Orgelwerk daselbst, so über 16000 Gulden gekostet: »allda er auch, zur Fuggerischen Begräbniss, eine Kluft ausmauren lassen.«

Während jene Capelle bei St. Anna im Bau begriffen war, kaufte Jakob Fugger am 21. Januar 1511 von seiner Schwiegermutter Sybille Arzt, geborene Sulzer, ein Haus am Salzmarkt um 3573 Gulden, und am 26. September desselben Jahres von Thomas Ehinger dessen vorderes und hinteres Haus oberhalb des Tanzhauses am Weinmarkt um 2400 Gulden [8]). Wie prächtig er nach theilweiser Niederlegung jener Gebäude und mit Hereinziehung späterer Erwerbungen seine Neubauten gestaltete, wie ferner seine Nachfolger in demselben Geschmacke fortzufahren wussten, können wir aus den begeisterten Erzählungen eines Beatus Rhenanus, Schweinichen u. A. entnehmen. Sehen wir uns heute in jenen Häusern und deren Zugehörungen um, so finden wir noch Marmorsäulen mit reichen Capitälen, prächtige Decken und Marmorbelege, leider häufig aus dem früheren Zusammenhange gerissen, verstümmelt, theilweise verständnisslos umgestaltet und übertüncht.

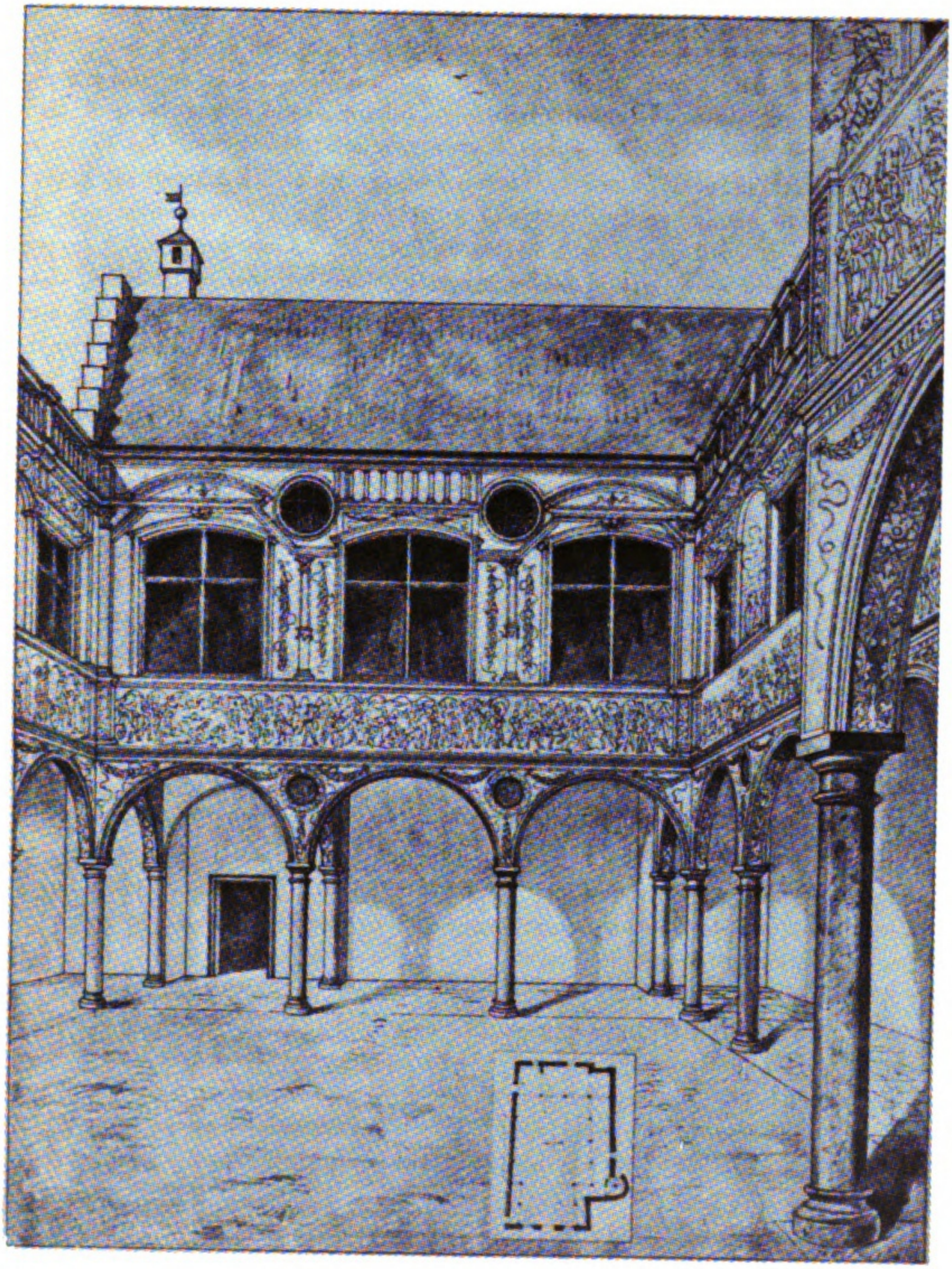
Die Façade dieser Häuser nach dem Weinmarkte liess Jakob Fugger mit Fresken schmücken, welche Aufgabe nach Sandrarts Zeugnisse [9]) dem Hans Burgkmair zufiel. Die letzten Reste dieser Malereien wurden 1761 abgekratzt, die einzige Abbildung derselben ist in einem Stiche von Jakob Custos (1634 bei Raphael Custos erschienen) erhalten [10]), der die Huldigung der Augsburger Bürgerschaft vor Gustav Adolph am 24. April 1632 darstellt; hierbei bildet ein Theil der Façade den Hintergrund, da der Schwedenkönig im Fuggerhause Wohnung genommen hatte. Nach dieser Abbildung zeigte die Façade nur malerischen Schmuck, der in einer Menge kleinlicher Architekturformen und figürlicher Darstellungen bestand; ohne jeden architektonischen Grundgedanken, ohne Rücksicht auf einen inneren organischen Zusammenhang der einzelnen Elemente, zeigt die Malerei lediglich das Bestreben, kein Fleckchen der Wandfläche ungeschmückt zu lassen, und kennzeichnet dadurch, abgesehen von dem Werthe des Details, die niedrigste Stufe dieser Kunstrichtung.

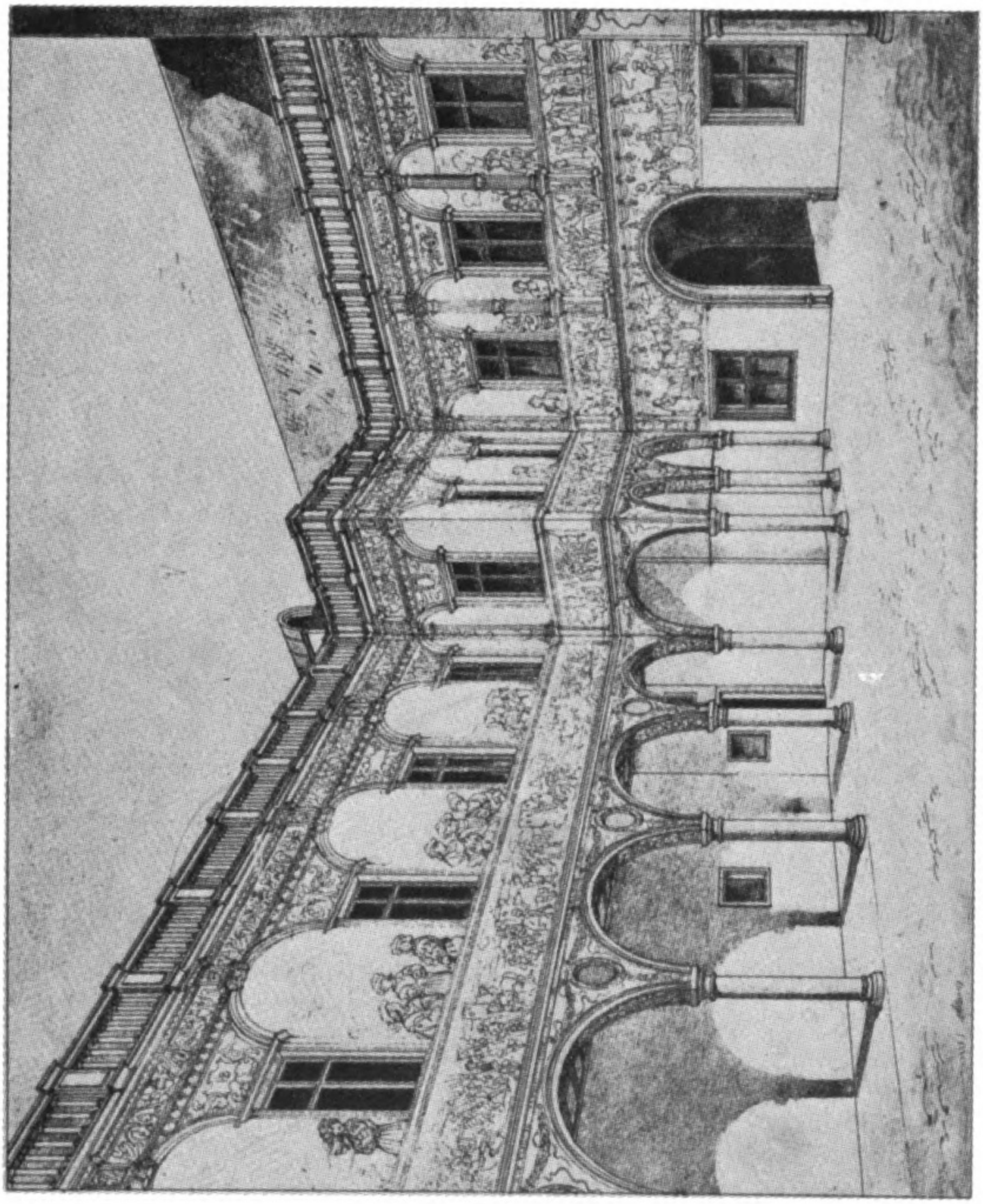
---

[8]) Fürstl. Fugger'sches Hausarchiv; ich verdanke diese Notizen dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Archivar Dobel.

[9]) Deutsche Kunstakademie II, 232.

[10]) Augsburger Façadenmalerei, A. Buff in Lützow's Zeitschrift f. bild. Kunst, XXI, 60.





Ungefähr um dieselbe Zeit wie diese Façade vollendete Burgkmair jene des Hauses D 251 in der St. Annastrasse gegenüber der gleichnamigen Kirche. Sandrart, der 1660—1674 in Augsburg lebte, berichtet, dass »Hans »Birkenmajer an diesem Hause sehr künstlich und sinnreich auf die Mauer »unterschiedliche Artisten gestellt, so perfekt von Farben, dass unangesehen »selbiges dem Wind, Regen, Sonnen und anderem Ungewitter völlig entgegen»gesetzt, auch in soviel Jahren nicht das wenigste verloren noch abgenommen »hat.« Von um so kürzerer Dauer war eine 1855 vorgenommene Renovirung. In Chiaroscuro sind zwischen und unter den Fenstern Arabesken dargestellt, welche Marmorreliefs italienischer Vorbilder nachahmen. Ein Ornamentenfries mit Medaillons kann an die Friese der Façade und im Hofe des Fondaco erinnern. Gegenüber den Malereien des Fuggerhauses macht sich ein Fortschritt insoferne bemerkbar, als sich die Ornamentik den Fenstern in der Wandfläche nicht ohne Verständniss unterordnet. Unter dem Erkerfenster des ersten Obergeschosses finden wir ein Ornament, eine menschliche Figur nach beiden Seiten in Rankenwerk auslaufend, das bemerkenswerth durch seine Zeichnung ist, soweit diese noch mit Rücksicht auf die erwähnte Renovirung in Betracht gezogen werden kann. Wie auch bei den übrigen Ornamenten liegen die mageren fleischlosen Blätter eng um die unverhältnissmässig dicke Ranke, so dass das Ganze bei aller Grösse der Einzelheiten dürr und verkümmert aussieht. Im Nachfolgenden werden wir hierauf zurückgreifen müssen. Der Bilderfries zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Obergeschosses, von dem Sandrart berichtet, bedeckt die Wandfläche ohne Rücksicht auf constructive Bedingungen. Hier sind in sechs figurenreichen Fresken verschiedene Berufsarten dargestellt, als Jäger, Ackerbauer, Krieger, Kaufleute u. s. f. Auf einem der Bilder finden wir im Friese eines sehr schadhaften Hauptgesimses die Jahreszahl MDXIV, und rechts in der Höhe des Bilderfrieses die Reste einer Inschrift:

Diese hier von dem berühmten . . . .
Hans Burkm . . . .
im Jahr . . . .

welche erst gelegentlich der Renovirung angebracht worden ist. Während das Hausthor in seinen Hausteingewänden gothische Profilirung zeigt, setzt der Erker unten mit kräftigen Renaissancegliedern an, trägt aber als oberen Abschluss die gothische Zinnenbekrönung; so treten hier die Formen beider Stile nebeneinander auf.

Zeigte die Façade des Fuggerhauses ausschliesslich malerische Ausschmückung, das eben erwähnte Gebäude bereits ein schüchternes Auftreten plastischer Formen der Renaissance neben solchen gothischen und in Verbindung mit entwickelterem Architekturverständniss in der Malerei, so reiht sich daran als drittes Glied der sog. »italienische« oder »Damen«-Hof in den Fuggerhäusern; er zeigt Renaissancearchitektur und Malerei gleichwerthig in einheitlicher Composition verbunden. Dieser »märchenhaft schöne« Arcadenhof befindet sich leider in einem ganz verwahrlosten Zustande, was aber den

eigenartigen Zauber des Raumes noch erhöht. Wir betreten ihn durch eine schmale Pforte: ringsum Arcaden mit Säulen aus rothem Marmor, an den Mauerflächen darüber Ueberreste von Fresken, die »durch das, was sie auch »jetzt sind, lebhafte Sehnsucht nach der einstigen Herrlichkeit erwecken«. Durch die Witterungseinflüsse, besonders aber durch verständnisslose Verputzausbesserungen haben sie bis zu theilweise völliger Vernichtung gelitten [11]). Die Umfassungsmauern krönen Reste einer Galerie toskanischer Säulchen, ebenfalls aus rothem Marmor, ein venetianisch geformter Kamin ragt in den blauen Himmel hinein, und unten wuchern Gras und Epheu. Kein Lärm der Strasse dringt in diese Abgeschiedenheit, die feuchtkühle Luft erfüllt.

Die ganze Anlage trägt das Gepräge italienischer Frührenaissance und erinnert an venetianische Gärten und Höfe, zeigt aber bei genauer Betrachtung der Architekturmalerei und mancher Details so entschiedene Kennzeichen naiver Nachbildung, dass wir sie als deutsche Arbeit erkennen müssen. In einer Bogenleibung auf der Westseite finden wir die Jahreszahl 1515, auf welche zuerst Professor Dr. von Reber aufmerksam machte [12]), und die in ihrem deutlich ersichtlichen ursprünglichen Zusammenhang mit der ganzen Anlage, die Zeit der Vollendung derselben angibt. Weder im fürstlich Fugger-schen, noch im städtischen Archive finden sich irgendwelche Urkunden, Baurechnungen, Correspondenzen u. s. f., aus welchen genauere Daten über Entstehung der Anlage erholt werden könnten; so sind wir auf das beschränkt, was wir hier an den Wänden noch sehen können.

Die Fresken, welche die Umfassungsmauern von den Archivolten bis zum Dachgesimse bedeckten, werden fast allgemein dem Albrecht Altdorfer zugeschrieben, ohne dass sich hiefür irgend welche Anhaltspunkte ergeben würden. Der Umstand allein, dass keine Correspondenzen vorhanden sind, die doch mit einem auswärtigen Meister hätten geführt werden müssen, spricht schon gegen diese Annahme, wenn auch nicht mit vollem Gewichte, da im Fugger'schen Hausarchive Archivalien aus jener Zeit infolge späterer Veruntreuungen überhaupt nicht vorhanden sind. Eine Verfolgung des Lebens jenes Künstlers, der 1480 zu Amberg geboren, 1505 von dort nach Regensburg übersiedelte und das Bürgerrecht daselbst erwarb, 1513 eine »eigene Behausung sammt Thurm und Hofstatt« kaufte, und als Mitglied des »innern Raths« und städtischer Baumeister dort 1538 verstarb, gibt uns keine Anhaltspunkte, dass Altdorfer je in Augsburg sich aufgehalten habe. Die kleine Zahl von Bildern, die wir von ihm besitzen, zeigt eine ungemein fleissige, peinliche Ausführung, die sich mit Charakter und Technik der Frescomalerei durchaus nicht vertragen; andererseits verräth die ganze Architekturmalerei im Hofe directe italienische Vorbilder, die wir bei Altdorfer nirgends nachweisen können. So fehlen für genannte Annahme alle Stützpunkte.

[11]) Eine Ansicht dieses Hofes ist in den »Entwürfe und Aufnahmen«, herausgegeben von dem Academischen Architekten-Verein München, Jahrgang 1885, Heft XIII, sowie in dem künstlerisch bemerkenswerthen »Augsburger Album« desselben Vereins, Blatt 11, enthalten.

[12]) Nord und Süd, 1885, S. 102.

Wie oben erwähnt, malte nach Sandrart's Zeugnisse Hans Burgkmair die Strassenseite des Fuggerhauses, was uns die Vermuthung nahe legt, er könnte auch im Hofe gearbeitet haben, die sich bei genauer Verfolgung bestätigt. Glücklicherweise ist ein reiches Material von Arbeiten dieses Künstlers erhalten, das eingehende Vergleiche ermöglicht.

Der Hof scheint von Anfang zum Spielplatz bestimmt gewesen zu sein, was durch die herkömmliche Bezeichnung »Damenhof« wahrscheinlich wird. Die Arcaden zogen wohl ursprünglich mit Ausnahme der Ostseite um den ganzen Hof herum. Die Bögen, in denen sich theilweise, echt italienisch, eiserne Zugstangen finden, werden durch toscanisch charakterisirte Säulen getragen; so wünschenswerth für diese ein gemeinschaftlicher Stylobat wäre, zeigen sich doch keine Reste eines solchen. Da diese Säulen nicht in gleichen Achsenweiten stehen, so kam man in dem Streben, gleiche Scheitelhöhen der Bögen zu bekommen, zu der Nothwendigkeit, enge Bögen zu stelzen, und that dies mit denselben leicht gekrümmten Formstücken, aus denen die Archivolten hergestellt sind; hierdurch erscheinen enge Bögen hufeisenförmig eingezogen. In den Bogenleibungen finden wir üppige, grau auf blauen Grund gemalte Ornamente, welche mit Ausnahme einer einzigen besonders reichen Leibung auf der Westseite nur zwei Motive, Blattranken mit Masken, variiren. Diese beiden Motive erscheinen in den Leibungen entweder direct übereinander wiederholt, oder verkürzt und dann durch grosse Rosetten getrennt. Dieselben Zeichnungen finden wir in Burgkmair's »Heiligen« auf Blatt 53 und 56, einen ganzen Fries von Masken, wie jene in der Achse des Ornamentes verwendete im »Triumph« Blatt 22, während wir solchen Rosetten in letzterem Werke vielfach begegnen. Unverkennbare Anklänge an die erwähnte Leibung auf der Westseite, welche in einer Cartouche die Jahreszahl 1515 enthält, ergeben sich auf Blatt 93 der Heiligen, während sich für das Figürliche Verwandtes auf Blatt 18 des Triumph findet. Noch mehr als solche Verwandtschaft der Motive überrascht die Uebereinstimmung der Charakterisirung dieser Ornamente mit Burgkmair'schen Arbeiten bis ins Kleinste. Die Ausführung geschah, wenn auch nach dem Entwurfe, doch jedenfalls nur theilweise durch die Hand dieses Künstlers, wie wir denn manche Stellen sehr gut gezeichnet und modellirt finden, dagegen auch wieder andere, wo der Ausführende ohne jedes Verständniss der Formen die Bause nachgezeichnet hat.

Unter den Arcaden, die vielleicht anfänglich auf der Südseite gegen den Nachbarhof offen waren, ist eine hübsche Holzdecke angebracht; sie erstreckt sich auf der Westseite weit in die dort anstossenden Räume zurück, so dass wir eine Verbindung dieses Hofes mit seinem später entstandenen westlichen Nachbar vermuthen müssen. Vielleicht deutet die erwähnte reiche Leibung auf einen Eingang von dieser Seite.

Die Bogenzwickel enthalten in der Säulenachse Medaillons aus rothem Marmor mit gemalter Umrahmung, deren Ornamentirung eine unverkennbare Verwandtschaft mit den plastischen Ornamenten in der Kapelle zeigt, und jedenfalls diese zum Vorbild hatte. Fast genau dieselben Motive verwerthet Burgkmair auf Blatt 11, 56, 75 und 102 der Heiligen. Die übrigen

Flächen der Bogenzwickel decorirte der Künstler mit Festons und flatternden Bändern.

Auf der Ostseite schlossen sich im Erdgeschoss Gewölbe, vielleicht Waarenlager, an den Hof an, welche von dieser Seite durch zwei Fenster mit Renaissancegewänden beleuchtet werden. Die Hausteinumfassung des Thorbogens dort zeigt gothische Profile. Ueber diesen Oeffnungen sehen wir noch theilweise gut erhaltene Fresken, Trompetergruppen darstellend, die auf einer Terrasse vor einer Ballustrade stehen. Heute noch nicht ohne Farbenreiz, verrathen diese Darstellungen in ihrer anmuthigen Auffassung und Ausstattung den Einfluss der venetianischen Schule, ohne dabei über eine gewisse Naivität in der Composition hinwegzukommen, wie das Ganze in seiner Zerrissenheit nur den Eindruck einer Pause und Instrumentenprobe macht.

Ueber diese Darstellungen und die Bögen zieht ein schwarz und roth gerändertes helles Band hin, worauf ein Gesimse, gleich den Archivoltenformstücken aus Terracotta hergestellt, folgt. Die Wandfläche zwischen diesem Gesimse, das sich auf Obergeschoss-Fussbodenhöhe befindet, und der die Umfassungsmauern theilweise krönenden Zwergsäulchengalerie war mit Fresken geschmückt, die in zwei Abtheilungen zerfallen: vom Gesimse bis zu einem gemalten Bande auf Fensterbankhöhe, das um den ganzen Hof herumgeführt ist, und von diesem bis zur Galerie. Die erste Zone bildet eine Reihe historischer Darstellungen, die so sehr gelitten hat, dass nur wenige Spuren mehr davon sichtbar sind. Aus diesen geringen Resten geht hervor, dass den Bildern kein einheitlicher Massstab zu Grunde lag; auf der Südseite erkennen wir noch Figuren, welche die ganze Bildhöhe einnehmen, während sich an anderen Stellen Wagenräder, Füsse u. s. f. finden, die Darstellungen in viel kleinerem Massstabe angehörten. Auf der Ostseite sehen wir im Vordergrunde Theile von Zelten, wie sie Burgkmair genau ebenso auf einzelnen Illustrationen zum Weisskunig, Blatt 136, 145, 153 u. s. w. anbrachte, und auch im Uebrigen müssen die Bilder der Auffassung jener Zeichnungen entsprochen haben. Vergleichen wir diese Reste mit den vorerwähnten Trompetergruppen, so lässt sich feststellen, dass dieselben Hände, welche mit Ausführung der geschichtlichen Bilder betraut waren, auch hier einzelne mehr nebensächliche Theile, als Festons, Bänder, Architektur u. s. f. gemalt haben, während sich die Ausführung der Figuren weit über die anderen Leistungen erhebt. Hier hat der Meister selbst den Pinsel geführt, wobei er weniger interessante Einzelheiten seinen Gehilfen zur Ausführung überliess. Wie sich dies bei den übrigen Bildern verhält, lässt sich bei dem kläglichen Zustande derselben nicht mehr entscheiden.

Das erwähnte helle Band unter dem Terracottagesimse trägt die Bezeichnungen der dargestellten geschichtlichen Ereignisse. Nach sorgfältiger Behandlung der vielfach mit Mörtel überdeckten Daten lässt sich die von Theodor Herberger [13]) gegebene Aufzählung derselben nicht unbedeutend er-

[13]) Jahresbericht des historischen Kreisvereins im Regierungsbezirke von Schwaben und Neuburg 1849 u. 1850: »Konrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I.«, S. 62, Anmerk. 110.

weitern. Dem bei Numerirung der Darstellungen eingehaltenen Gange folgend, beginnen wir in der nördlichen Ecke der Westseite, und gehen über Süd u. s. f.

Westseite: Die . . . .
Die Gefangen aller Nationen
Der bechamsch Tropheywagen
Der Schatz des Kaisers (Maximilian?)

Südseite: Der grosse Veldstreit vor Teroan 5
Der Vtrichisch krieg 6
Der krieg von Lüttich 7
Die Majestät des römischen reychs 8
Der ander . . . .
. . . .

Ostseite: Vereinigung zu Engelland 11,
Die Erledigung der Tochter 12
Die Widerpringung Oesterreich 13

Nordseite: Der hungerisch krieg 14
Der Schweitzerkrieg 15
Kunig philips heyrath 16
Der neapolitanisch krieg 17
Der ander . . . .
Nein ungerisch Wateywagen (?)
Der bayrisch krieg
Die behamsch Schlacht
Der ander langyerig Geldrisch krieg
Die Widerpringung Mayland zu dem Reich
Der gross venedigisch krieg
Das grausam (Geschitz?)
. . . . iche . . . .

Th. Herberger vermuthet, dass sich diese Daten, deren es nach diesen Untersuchungen 26 sind, auf das politische Leben des Kaisers Maximilian beziehen, und nimmt weiter an, dass Peutinger dem Künstler dieselben zusammengestellt habe; doch ergibt ein Vergleich der aufgezählten Inschriften mit dem Texte des »Triumph«, den der Kaiser 1512 dem Marx Treytzäuerwein dictirte, eine andere bedeutsame Combination. Diese Daten zeigen mit den Ueberschriften der Gruppen dort eine auffallende Uebereinstimmung, ja sie sind theilweise wörtlich gleichlautend; nun wissen wir aber, dass Burgkmair einen grossen Theil der Zeichnungen für jenes Werk lieferte, und dass diese 1516—1519 in Holz geschnitten wurden, der Künstler hatte also wohl schon in den vorhergehenden Jahren mit Herstellung der Illustrationen begonnen, und durch diese Arbeit Kenntniss von dem Inhalte des noch nicht veröffentlichten Werkes. Der Bauherr wollte durch die Wahl des Stoffes zu den Gemälden den Kaiser überraschen und erfreuen, kennen wir ja doch die mannigfachen Beziehungen zwischen Jakob Fugger und dem Kaiser, und war

doch des Kaisers vielbethätigte Vorliebe für Augsburg so bekannt, dass sie ihm sogar von Seite Ludwigs XII. von Frankreich die spöttische Bezeichnung eines »Bürgermeisters« dieser Stadt eintrug. So war dem Bauherrn Burgkmair's Kenntniss gerade jener Daten, die der Kaiser selbst in das seiner Verherrlichung gewidmete Werk aufgenommen hatte, sehr willkommen, und wir dürfen jenes Moment als Fingerzeig zur Bestimmung des Malers der Fresken betrachten.

Die Mauerfläche oberhalb der Bilderzone zeigt Reste einer gemalten Architektur, die auf der Nord-, Ost- und Südseite gleich, die Fenster des Obergeschosses mit gemalter Umrahmung und Sturz als Pfeiler behandelt, die durch Bögen verbunden werden; in den Ecken stehen Pilaster, und das Ganze findet oben in einem üppigen, ebenfalls gemalten Kranzgesimse seinen Abschluss. Farbenreste im Lichtraum der Bögen zeigen, dass sich hier landschaftliche Ausblicke öffneten, gut erhaltene Stücke Luftblau zeigen genau jene Farbe, die wir auf Burgkmair's nach seiner italienischen Reise 1508 gemalten Bildern finden. Auf der Ostwand sehen wir deutliche Spuren, dass in jenen gemalten Bögen lebensgrosse Figuren über die Brüstung gelehnt, an den Vorgängen im Hofe theilnehmend, dargestellt waren. Die obere Hälfte eines Kopfes ist dort noch gut erhalten und zeigt jenes gesundfarbige, braunrothe Incarnat, welches den Bildern genannten Künstlers eigenthümlich ist. Den Raum zwischen Fenstersturz und Hauptgesimse nebst den Bogenzwickeln füllten Ornamente mit Cartouchen; eine solche auf der Ostwand über dem südlichen Fenster enthält die Initialen BDP, eine ähnliche sehr verwaschene oberhalb des äussersten westlichen Fensters der Nordwand die Buchstaben HB.

Das auf den genannten drei Seiten gemalte Hauptgesimse enthält einen üppigen Puttenfries, wie wir ähnliche in den Heiligen, Blatt 30 und 109, angedeutet finden; einige Felder dieses Frieses, der durch kräftige Verkröpfungen gegliedert ist, sind noch sehr gut erhalten. Nun wird die Architektur plastisch in einem zierlichen Gesimse und der Galerie toscanischer Säulchen fortgesetzt, beide aus rothem Marmor. Diese Zwerggalerie trägt so recht das Gepräge venetianischer Frührenaissance; eine genauere Betrachtung zeigt, dass sie bei einfacherer Gliederung wie die Säulen der Arcaden charakterisirt sind, sich dabei aber entschieden an die Balluster in der Capelle anlehnen; während aber diese Verjüngung zeigen, ist eine solche hier nicht vorhanden. Nachweisbaren Resten zufolge krönte diese Galerie die nördliche, östliche und südliche Umfassungsmauer. 5—7 Säulchen stehen zwischen schlanken Postamenten, über und unter denen die Marmorgesimse verkröpft sind. Die Galerie scheint schon anfänglich theilweise als Blendgalerie ausgeführt gewesen zu sein; die Uebermauerung beziehungsweise Herstellung eines Dachgeschosses, wie es sich heute findet, fällt jedenfalls erst in eine spätere Zeit.

Verändert gegenüber den behandelten drei Seiten lagen die Verhältnisse für die Westwand. Eine genaue Untersuchung des Obergeschosses zeigt, dass sich dort statt der jetzigen Fenster, welche dieselbe Grösse haben, wie die sämmtlichen übrigen Obergeschossfenster, ehedem besonders hohe und breite Fenster befunden haben, woraus wir entnehmen dürfen, dass sich hier ein

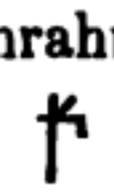
grosser Saal anschloss, der in seinem ganzen Umfange heute noch zu erkennen ist. Zwei in der Achse der Arcadensäulen angebrachte Rundfenster thaten zur Beleuchtung dieses Raumes in der Tiefe gute Dienste. Der Umstand, dass diese Rundfenster, profilirt genau wie die beiden Erdgeschossfenster der Ostseite, wie diese ein graues Kalksteinmaterial zeigen, während alles übrige Material, Marmor und Terracotta, rothe Färbung hat, möchte Zweifel aufkommen lassen, dass diese Fensteröffnungen schon in der ursprünglichen Anlage vorhanden gewesen seien; doch finden sich Reste der Malereien dicht neben diesen Gewänden, und die Trompetergruppen der Ostseite oberhalb jener Erdgeschossfenster sind ersichtlich für den Raum componirt, zudem lassen sich auf den grauen Gewänden Spuren eines rothen Farbenüberzuges erkennen, wodurch sie dem übrigen Materiale gleichfarbig gemacht wurden, so dass jene Zweifel genügend widerlegt erscheinen.

Die Ausschmückung der Westwand machte durch die grossen Fenster dem Künstler Schwierigkeiten; er vermochte sie nicht mit jener der übrigen Wände in Uebereinstimmung zu bringen, und behalf sich, wie geringe Spuren erkennen lassen, mit einer höchst willkürlichen Gesimsführung. Das gemalte Hauptgesims mit Puttenfries findet sich hier nicht, ebenso nicht die Zwerggalerie, vielmehr schloss sich direct über einer noch schwach erkennbaren gemalten Ballustrade das Dach an.

Wie der unregelmässige, schiefwinkelige Grundriss des Hofes vermuthen lässt, wurden theilweise alte vorhandene Gebäudetheile in die neue Anlage hereingezogen; vielleicht kennzeichnen die gothischen Bautheile jene Reste. Die ungleichen Säulenintervalle, durch die Verhältnisse solcher alter Baulichkeiten veranlasst, bilden jedenfalls eine sehr naive Lösung der gebotenen Schwierigkeiten. Die ganze malerische Ausstattung des Hofes zeigt, dass der Künstler ohne Rücksicht auf constructive Bedingungen die ihm bekannten Bauformen so verwerthete, wie sie ihm bequem, und seinem Können die freieste Entfaltung gestatteten. So brachte er seine gemalte Architektur des Obergeschosses nicht in Zusammenhang mit dem Arcadensystem des Erdgeschosses, trennte vielmehr beide durch die Zone geschichtlicher Bilder, die wie ein Teppich um den ganzen Hof herumgeführt ist, ohne dass sich hinter demselben Fortsetzung und constructive Entwicklung der oberen gemalten Architektur verfolgen liesse. Hier im Obergeschosse sind, wie oben erwähnt, die Fenster als Pfeiler behandelt, und diese durch gemalte Bögen in Verbindung gesetzt; da nun diese Fenster über den Mittelpunkten der Arcadenbögen stehen, so kommen oben die gemalten Bogendurchsichten über die Säulen, während die Pfeiler schwer auf der Mitte der Bögen lasten; an einspringenden und ausspringenden Ecken werden diese Bögen sorglos gebrochen. Ueber den Schlusssteinen derselben wird das gemalte Hauptgesimse mit kräftiger Perspektive verkröpft; die Verkröpfungen der Marmorgesimse unter und über den Postamenten der Zwerggalerie gehen mit den ebengenannten Verkröpfungen vielfach nicht zusammen, sitzen vielmehr meist seitlich neben diesen. So trägt die ganze Anlage den Stempel eines kräftigen Wollens aber begrenzten Könnens, einer schaffensfreudigen, energischen Phantasie, die aber noch nicht in die

tiefer liegenden constructiven Nothwendigkeiten der neuen Formen eingedrungen ist, sondern wie ein talentvolles Kind Gesehenes erzählt, ohne die ernsten Fäden des Zusammenhanges der verschiedenen Erscheinungen aufzugreifen. Dies Alles vermag aber den grossartigen, überwältigenden Eindruck nicht zu schmälern, den, durch dieses Werk energisch bekundet, das frische, freudige Erwachen einer grossen Zeit in uns hervorruft.

Unter dem nördlichen Arcadengang gelangt man durch eine Thüre zu einer gothischen Wendeltreppe. Die Thürgewände zeigen eine naive Nachahmung der Pilaster in der Fuggercapelle, und die eingesetzten Rundscheiben bestehen sogar aus dem gleichen Materiale, das dort bei den nicht versenkten Scheiben zur Anwendung gekommen ist. Die Wendeltreppe führt durch das Obergeschoss auf die Dachfläche, wo sie bei ihrer Ausmündung reiche Renaissanceformen zeigt. Auf dem ehemals flachen Dache der Ostseite sollen nach mündlicher Tradition die Musikanten aufgestellt gewesen sein, was auch die unten dargestellten Trompetergruppen vielleicht andeuten. Da, wie erwähnt, im Obergeschosse auf der Westseite ein grosser Saal war, so ist die Aufstellung der Musiker diesem gegenüber nicht unwahrscheinlich; überhaupt gewinnt man den Eindruck, als ob einer Betrachtung des Hofes von jener Westseite aus Rechnung getragen sei, da wir, abgesehen von dem Erwähnten, in den spärlichen Resten der geschichtlichen Darstellungen auf der Ostseite Spuren von Goldauftrag finden, und auch die Architektur ganz besondere Pracht zu entfalten sucht, indem sie die Schlusssteine der Bögen durch kräftige, reichornamentirte Säulen unterstützt. Die Perspective der gemalten Architektur spricht nicht für diese Vermuthung.

Die Arcadensäulen, deren Material aus dem Trientiner Gebiete stammt, haben Monolithschäfte, und kamen wie auch die Theile der Zwerggalerie, wahrscheinlich schon bearbeitet, über die Alpen; die Terracottaformstücke können in Deutschland hergestellt worden sein, da es in der Nähe Augsburgs entsprechendes gutes Material gibt. Anhaltspunkte finden sich, wie schon angeführt, gar keine. In der Hausteinumrahmung des südlichen Rundfensters der Westseite ist das Steinmetzzeichen  angebracht. Wer dieser, sowie die in der Capelle beschäftigten Meister waren, ist leider nicht festzustellen, da bei dem Brande der Stadtmetzge 1634 die alten Zunftbücher der Maurer, die dort in der Zunftstube verwahrt wurden, vernichtet worden sind [14]).

Vergleichen wir die Ranken im Puttenfriese des Hofes mit dem Ornamente am Erker des erwähnten Hauses in der St. Annastrasse, so erkennen wir eine grosse Verwandtschaft beider; wie dort liegen auch hier die Blätter enge an den Stil an, von dem sich nur die Blattspitzen loslösen; die Ranke

---

[14]) Die Wittwe eines welschen Maurers M. Lucius erhält 1545 eine Verehrung von 20 Gulden als Abfertigung; ob dieser Maurer mit der Erbauung des Hofes oder der Capelle in Verbindung steht, ob er überhaupt zu jener Zeit schon in Augsburg war, dafür fehlen alle Anhaltspunkte.

Diese und obige Notiz verdanke ich der Güte des Herrn Archivar Dr. A. Buff in Augsburg.

erscheint dadurch sehr fleischig, schwerfällig und unverhältnissmässig schnell verjüngt, ihre Bewegung eckig. Da wir nun durch Sandrart wissen, dass diese Hausfaçade durch Burgkmair gemalt wurde, so gewinnt durch diese Uebereinstimmung der Zeichnungen die Annahme von Burgkmair's Thätigkeit im Fuggerhofe an Wahrscheinlichkeit. In den Einzelheiten hat die Renovirung dort so viel verdorben, dass eingehende Vergleiche nicht angestellt werden können.

Burgkmair beweist in dem vom Jahre 1507 datirten Mittelbilde einer aus dem Katharinenkloster zu Augsburg stammenden Altartafel, jetzt in der Augsburger Galerie, dass ihm damals schon Renaissanceformen geläufig sind — auf früheres Auftreten derselben in seinen Arbeiten zurückzugehen, ist an dieser Stelle nicht nöthig. Vergleichen wir die auf der Rücklehne des Thrones in jenem Bilde angebrachten Delphine mit ähnlichen Motiven des Frieses im Fuggerhofe, so unterscheiden sich die Zeichnungen nur durch die Fortschritte, die der Künstler im Verlaufe der zwischen beiden Arbeiten liegenden 8 Jahre in Formverständniss gemacht hat. Burgkmair's Renaissancearchitektur auf zwei Bildern der Münchener Galerie, die Heiligen Johannes den Täufer und den Evangelisten darstellend, ersteres Gemälde von 1518 datirt, zeigt den Stil seiner Holzschnittarbeiten, und dabei entschiedene Anklänge an die Fugger'schen Bauten; wir finden dort eine Ballustrade, deren tragende Elemente dasselbe auch in seinen Holzschnittzeichnungen vielfach angedeutete Marmormaterial wie die Zwerggalerie im Fuggerhofe zeigen, und dazu fast genau dieselbe Gliederung. Sämmtliche Holzschnittzeichnungen des Künstlers um jene Zeit beweisen deutlich, dass er der Mann war, nicht nur die figürlichen Theile der Hofdecoration auszuführen, sondern um den ganzen architektonischen Entwurf herzustellen, der andererseits nach den obigen Ausführungen keinesfalls von einem geschulten Renaissancearchitekten stammen kann. So kommen wir nothwendig im Zusammenhalt mit allem Vorigen zu der Ueberzeugung, dass die ganze Hofanlage ein Werk Burgkmair's ist, was durch die Auffindung der Buchstaben HB bestätigt wird. Auf Grund italienischer Vorbilder, unter diesen vielleicht des Hofes im Fondaco, und in Verbindung mit des Bauherrn Reminiscenzen, ist dieses Bauwerk hier entstanden.

Die Aehnlichkeit der angeführten Initialen mit den Anfangsbuchstaben Jörg Brew des Mittleren, dessen Thätigkeit A. Rosenberg von 1512—1523 verfolgt, erheischt, auch diesen in Betracht zu ziehen. In den fraglichen Initialen liess sich gerade der Verbindungsstrich, der eine Verwechslung von IB mit HB ausschliesst, genau erkennen, dann verräth Brew's Linienführung keine Verwandtschaft mit den Arbeiten im Fuggerhofe, und während diesem Brew kreidige, bläuliche Fleischtöne eigenthümlich sind, haben wir oben auf einige sehr gut erhaltene Stückchen der Fresken hingewiesen, in denen die bei Burgkmair beliebten Incarnattöne deutlich zu erkennen sind. So dürfte von diesem Brew abzusehen sein.

Nach Ort und Zeit könnte auch Hans Holbein der Aeltere in Frage kommen, da sein Name in den Steuerbüchern Augsburgs in den Jahren 1514 bis 1516 erscheint. Dieses Künstlers Ornamentik unterscheidet sich wesentlich von der Burgkmair's. Wichtig sind in dieser Hinsicht vier Bilder der Augsburger

Galerie, welche von einem Flügelaltar der Katharinenkirche stammen. Die in jener Zeit noch sehr beliebten Einfassungen der Bilder mit gothischen Masswerkmotiven umschreibt hier der Künstler mit reicher Renaissance-Ornamentik; während aber Burgkmair auf dem Bilde von 1507 gefällige, geschickte Zeichnung bietet, zeigen diese Ornamente bei allem Reichthum eine ungemeine Naivität, eine Fülle üppiger Formen ohne organische Entwicklung, so dass das Ganze höchst unruhig und zerrissen wirkt. Die Durchbildung des Details verräth ein Anlehnen an Formen, die ihm vielleicht aus Burgkmair's Arbeiten bekannt waren, jedoch deutlich den Mangel unmittelbaren Studiums. Ueberraschende Fortschritte zeigt der Künstler in jeder Richtung in seinem Sebastiansaltar der Münchener Galerie. Für den vorliegenden Fall von hohem Interesse sind die als Halbreliefs gedachten Ornamente auf diesen Tafeln. Sie zeigen eine weit feinere Bewegung und Entfaltung der Renaissanceformen als frühere Leistungen, der Gedanke des organischen Wachsens nach bestimmten Richtungen und die daraus entspringenden Grössenverhältnisse der Einzelheiten gegenseitig kommen entsprechend zum Ausdruck, doch haftet ihnen ein strenger mittelalterlicher Zug an, der italienischen Arbeiten in ihrem leichten Linienfluss ferne liegt. Der Stil dieser Holbein'schen Arbeiten entspricht, mit Burgkmair verglichen, ungefähr jenem, den wir auf dem Bilde von 1507 finden. Der nackte, glatte Stengel mit dem Kranz von Blättern, die ganze Composition ist jenem enge verwandt, während die Ornamentik im Fuggerhofe ein weit reiferes Verständniss solcher Formen zeigt. Aehnliches gilt von der Architektur Holbein's. Während er auf den ersterwähnten Bildern Architekturformen decorativ zwar zu verwerthen weiss, ohne jedoch ihre tiefer begründete Zusammengehörigkeit zu ahnen, zeigt auch hierin der Sebastiansaltar entschiedene Fortschritte, bleibt aber weit hinter ungefähr gleichzeitigen Burgkmair'schen Arbeiten zurück. Ueber Einzelformen ist auch hier der Meister nicht klar. Er führt an einer Säule Cannellirung und Pfeifen bis auf die Basisprofile herunter, an der andern lässt er sie bereits über dem Ablauf endigen. Im Hintergrunde wird eine Architektur toscanischen Charakters in rothem Materiale sichtbar; die Säulen stehen sehr eng, die Capitelle laden sehr weit aus, und überdies sucht der Künstler das Leben, welches der Wechsel von Triglyphen und Metopen im Friese hervorbringt, durch tiefe Cannellirungen zu erzielen, die er auch im Unterbau verwendet. Dies, sowie die Verhältnisse in dieser Architektur beweisen, dass Holbein die Vorbilder hiezu nur in Zeichnungen oder Holzschnitten fand, dass er aber ausgeführte ähnliche Bauten nie gesehen hat. Vielleicht ist die Anwendung des rothen Marmormateriales dort durch den Fuggerhof veranlasst, den Holbein doch wahrscheinlich gesehen hat; die Profilirung des Unterbaues der erwähnten Architektur zeigt fast genau die Glieder der Zwerggalerie. Jedenfalls geht aus eingehenden Vergleichen der Arbeiten dieses Meisters mit jenen im Fuggerhofe überzeugend hervor, dass auch Hans Holbein der Aeltere in keiner Beziehung zu fraglicher Schöpfung steht.

Nach diesen kurzen Andeutungen, die einer in Vorbereitung befindlichen eingehenden Arbeit über denselben Gegenstand entnommen sind, findet unsere durch äussere Momente reichlich unterstützte Aufstellung, dass Burgkmair im

Fuggerhofe gearbeitet, allseitig festen Boden. Für die erwähnten Initialen BDP, welche in einer Cartouche auf der Ostwand des Hofes enthalten sind, weiss ich eine Erklärung bis jetzt nicht zu geben.

So entstand nach dem Obigen im Jahre 1512 in vollendeter italienischer Formenschönheit die Fuggercapelle, welche als italienisches, vereinzelt auf deutschen Boden verpflanztes Werk betrachtet werden muss. Die Nachbildung des neuen Stils in der deutschen Kunst beginnt auch hier mit der Malerei, und so entsteht die Façade des Fuggerhauses. Als Fortschritt erscheint die Façade in der St. Annastrasse, an welche sich als drittes Glied der Hof des Fuggerhauses anschliesst, der, durch Architektur wie Malerei gleich bedeutend, als der erste deutsche Renaissancebau bezeichnet werden muss. Rühmend verdient im Anschlusse an die Aufzählung seiner Prachtbauten der kunstsinnige Bauherr Jakob II. Fugger hervorgehoben zu werden, zugleich der hochherzige Stifter der »Fuggerei im Cappenzipfel«, wo er »vor Hausarme »Fuggerische Unterthanen und andere Leute« »einen Stock Häuser von »106 Wohnungen« erbaute. »Durch diese seine Magnificenz kame er im »ganzen Reich und an allen Höfen in grosses Ansehen: welches dann ihm »und seinem Stammen rühmlicher gewesen, als wann er wie etwan Geitzwänste »pflegen, den ihme zufallenden grossen Reichtum in die Kisten verschlossen »hätte, und also, nicht ein Herr, sondern nur ein Hüter desselben gewesen »wäre.« Zu den Lorbeeren des Künstlers Hans Burgkmair, den Augsburg mit Stolz für sich in Anspruch nehmen kann, müssen wir ein neues Blatt fügen, indem wir ihm die grossartige Schöpfung des Fuggerhofes zurückgeben, durch welche er als erster deutscher Renaissancearchitekt erscheint; der Stadt Augsburg aber gebührt noch obendrein der Ruhm, dass in ihr, ganz Deutschland weit voran, die Renaissance zuerst einen glänzenden, denkwürdigen Einzug gehalten.

Die griechischen Inschriften im sog. „Schatz des Attila".

Von Dr. **Bruno Keil.**

Hampel hat im zweiten Capitel seines jüngst erschienenen Buches: »Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós sogenannter ‚Schatz des Attila'« (Budapest 1885) vor den kleineren barbarischen Aufschriften die drei grösseren griechischen Inschriften besprochen, die man auf Stücken jenes Schatzes liest. Ich glaube nicht, dass ihm die Lesung und Interpretation der letzteren durchweg gelungen ist, und halte es daher für nicht unangezeigt, eine abweichende Ansicht im Folgenden kurz darzulegen.

Diese drei oder richtiger zwei Inschriften — denn zwei von ihnen sind völlig identisch — finden sich auf dem das Mittelornament umschliessenden Einfassungsband zweier kreisrunder goldener Schalen angebracht, deren Stile durch die für die Herkunft der Stücke ungemein wichtigen Schnallen ersetzt werden. Die erste der Inschriften, auf der Schale Nr. 21 (bei Hampel S. 40, Fig. 31) lautet: ΒΟΥΗΛΑ · ΖΟΑΠΑΝ · ΤЄϹΗ · ΔΥΓЄΤΟΙΓΗ · ΒΟΥΤΑΟΥΛ · ΖΩΑΠΑΝ · ΤΑΓΡΟΓΗ · ΗΤΖΙΓΗ · ΤΑΙϹΗ. D. i. βουηλα · ζοαπαν · τεση · δυγετοιγη · βουταουλ · ζωαπαν . ταγρογη · ητζιγη · ταιση. Richtig ist längst βουηλα wie βουταουλ als Eigenname erkannt und auch das beiden folgende ζοαπαν (= ζωαπαν) als »Fürst, Herrscher« nach dem sl. Žopanъ erklärt (Hampel S. 52). Jene Eigennamen trugen also Fürsten. In der weiteren Analyse geht Hampel von der Zerlegung der drei auf -γη endigenden Worte in einen Namen und das darangehängte -γη = gr. γῆ aus, und bringt, indem er die Endung -γη als Locativ oder, wie er sich ausdrückt, als abl. loci fasst, das so gefundene Dygetoi-, Tagro- und Etziland in Verbindung mit ζοαπαν; da nun aber τεση (= ταιση) bei beiden Namen vorkommt, erklärt er für das Dygetoiland Buela, für Tagro- und Etziland Butaul als Herrscher, Tese aber als ein von beiden Fürsten gemeinsam besessenes Gebiet. Dagegen ist zu sagen, dass es gesunder Methode widerspricht, in einer Inschrift, in der die Namen, sowie die einzigen verständlichen Worte nicht griechisch, sondern slavisch sind, zum Zwecke der Analyse, auch wenn die Buchstaben griechische sind, zur griechischen Sprache zu greifen; überdem ist der Doppelbesitz von Tese doch eine bedenkliche Annahme, zu der Hampel nur kam, weil er seiner Erklärung der Wörter auf -γη durch Inconsequenz in der weiteren Interpretation nichts an Wahr-

scheinlichkeit nehmen durfte. Es ist aber umgekehrt von τεση auszugehen und aus dem doppelten Vorkommen dieses Wortes verglichen mit dem doppelten ζοαπαν zu schliessen, dass auch τεση einen Titel bedeute; lange Titel waren in Rom und Constantinopel Mode, und die unter dem Einfluss der griechisch-römischen Cultur stehenden Barbaren äfften vieles nach; was die Titel betrifft, so sind die Dynasten am Schwarzen Meere Zeugen. Wenn nun τεση einen Titel bezeichnet, so folgt, dass die Wörter auf -γη nicht mehr die Länder, über die Buela und Butaul herrschen, bedeuten können, da jenes einmal vor δυγετοιγη und dann wieder nach ταγρογη und ητζιγη steht; es wechselt mit diesen den Platz, also wird es homogen mit ihnen, oder umgekehrt werden diese ihm homogen, also auch Titulaturen sein [1]). Dazu stimmt aufs beste, dass in allen Sprachen Titel- und Standbezeichnungen feste Suffixe haben (so z. B. bei den Römern -arius, wonach die Byzantiner -αριος, an Stelle des alten -ης oder einfacher -ος, oder im Deutschen -er aus ahd. -âri), und wir somit solche Suffixe auch für die slavische Mundart des von den beiden Fürsten besessenen Gebietes voraussetzen dürfen. Ich finde also in der Inschrift nur die Namen und Titel des Buela und Butaul wieder; die Hinzufügung des Ländernamens ist auf Münzen und ähnlichen im Alterthum nie eine condicio sine qua non gewesen, und unter dem Einfluss solcher Traditionen stand, wer mit griechischen Lettern schreibt. Entgeht uns so auch der Name des Landes der Herrscher, was die Art der Beherrschung des Landes anbetrifft, so wird man sich angesichts der so gleichartigen Nebeneinanderstellung der Fürstennamen mit sammt den Titeln eines Gedankens an Doppelkönigthum nur schwer erwehren mögen. Schliesslich hat Hampel aus den Buchstabenformen eine chronologische Fixirung der Inschrift versucht; das ist verfehlt. Wer selbst griechische Münzen und Inschriften kennt, weiss, dass die Formen ΑЄϹω, wenn wie hier, ein Heraufgehen über das erste vorchristliche Jahrhundert von vornherein ausgeschlossen ist, nichts beweisen. Das ꞵ ist später, aber derartige Verschnörkelungen sind auch schon im 3. Jahrhundert n. Chr. im Gebrauch. Kurz, in den Buchstabenformen, die unsere Schale zeigt, konnte, wer sorgfältig war und sein wollte, jeder zur Zeit der Antonine wie der Paläologen, jeder in Fâyum oder in Kertsch schreiben. Es gibt eine Sprache des Hellenismus, es gibt aber auch eine Schrift des Hellenismus; wie jene sich in das byzantinische Griechisch umsetzt, so geht die hellenistische Unciale in die ihrem Ursprung nach rein byzantinische Minuskel über. Diese Bewegungen gehen parallel, nicht bloss inhaltlich, auch örtlich und zeitlich; beide geschehen in Constantinopel, beide bald nach Justinian. Aber die alte Unciale hält sich noch bis ins 10. und 11. Jahrhundert in Handschriften und zwar in immerhin reinen Formen, sie hält sich also um so mehr auf Münzen, Steinen oder wo sonst die bildende Kunst

[1]) Wenn Jemand nun meint, die Wörter auf -γη seien Ableitungen wie im Lateinischen Asiaticus, Numidicus, Creticus, Britannicus, und es liege in ihnen doch eine Landesbezeichnung, so ist das natürlich nicht zu bestreiten; zu beweisen ist es aber auch nicht.

sie verwandte. Darum ist, wo wie hier alles Charakteristische fehlt, aus den Formen der Buchstaben allein für unsere Schale ebensowenig ein terminus ante quem zu gewinnen, wie sich ein terminus post quem aus ihnen ergab.

Von den beiden identischen Inschriften auf den Schalen Nr. 9 u. 10 bei Hampel (vgl. S. 28, Fig. 16) ist die erste hier wiederholt (nach Hampel S. 59, Fig. a), da eigenes Vergleichen bei ihrer Interpretation für den Leser nothwendig ist. Zuerst hat Dietrich (Germania XI. 180) die Lesung versucht und ΕΦΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΑΥϹΟΝ Κ̄ ΕΙϹΤΟΠΟΝ ΧΛΟΗϹ ΚΑΘΙϹΟΝ entdecken zu müssen geglaubt, was er dann als Variante von LXX Ps. 23, 2 εἰς τόπον χλοῆς ἐκεῖ με κατεσκήνωσεν ἐπὶ ὕδατος ἀναπαύσεων ἐξέθρεψέ με fasst und mit: »neben



den Gewässern möchte ich ruhen, und auf grünenden Auen mich niederlassen« übersetzt. Dass diese Lesung namentlich im letzten Theile völlig in der Luft schwebt, hat Hampel notirt; ich bemerke nur noch, dass nicht einmal die Uebersetzung zu der Lesung stimmt; denn κάθισον ist ein aktivischer Imperativ. — Hampel löst so: ΧΡ ΔΕΑ ΥΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΛΥϹΟΝ Α(ΦΙ)ΕΙϹ Π(Α)Ν͡ΤΟΝ Α͡ΜΑΡΤΙ͡ΟΝ d. i. χρ. δεὰ ὕδατος ἀναπλύσων ἀφίεις πάντων ἁμαρτιῶν. Richtig ist die Erkennung des Christusmonogramms. Aber δεὰ ist nun als διὰ zu fassen, der Strich zwischen dem Buchstaben vor ΕΙϹ und dieser Silbe willkürlich gelöst, da er regelrecht nur den Nasal bedeuten kann, ferner ein grober Fehler mit πάντων ἁμαρτιῶν statt πασῶν ἁμαρτιῶν zugelassen, und schliesslich ἁμαρτιῶν selbst nur durch Annahme paläographischer Ungeheuerlichkeiten gewonnen. Das drittletzte Zeichen rechts vom Christuskreuz in der oberen Reihe soll ein cursives τ sein, dessen Horizontalstrich einfach (?) vertikal gestellt sei; um ΙΟ herauszubekommen, wird das ungeschickt gezeichnete Ο an vorletzter Stelle als Ligatur von ΙΟ gefasst. Aber was bedeuten denn die Worte der Hampel'schen Lesung überhaupt? Hampel selbst übersetzt dem Sinne nach: »wenn du durch (das) Wasser dich reinigst, wirst du befreit von allen Sünden«. Wenn man diesen Satz unter Anlehnung an den Wortlaut der Aufschrift ins Griechische übersetzt, käme heraus: διὰ ὕδατος ἀναπλύσας σεαυτὸν

(oder ἀνακλυσάμενος, ich lasse diesen Aorist so stehen) ἀφίεσαι πασῶν ἁμαρτιῶν. Die Fehler der Hampel'schen Uebertragung bedürfen keiner Illustration; was er wörtlich herauslas, lässt sich überhaupt nicht ins Deutsche übersetzen [1]). — Ich beginne die Lösung, indem ich von dem unverkennbaren zweiten Worte ausgehe: YΔATOC. Darauf folgen unzweifelhaft ANAΠ. Das nächste Zeichen kann kein A sein, denn für ein solches wäre der von dem Fusse des linken Schenkels rund nach rechts hinauf gehende Zug unerklärlich; wenn man aber erkennt, dass dieser Zug nach links in völlig gleichem Bogen sich weiter erstreckt über den vermeintlichen Schenkel nach aussen hinaus, so findet man bald, dass wir eine zusammenhängende Linie vor uns haben, kurz, man gewahrt in dem von Hampel für A erklärten Buchstaben eine Ligatur von EΛ, in welcher der horizontale Mittelstrich des E mit dem linken Schenkel des Λ zu einer Linie verbunden ist. Dass dieser Horizontalstrich die gewöhnliche Verbindung mit folgenden Zeichen abgibt, ist bekannt. Ungewöhnlich ist bei der Ligatur hier nur, dass die Continuität mit dem Schenkel von Λ selbst hergestellt ist, während sonst gewöhnlich von dem verlängerten Mittelstrich des Є aus die linke Haste des Λ herabgezogen und also selbständig gebildet wird. Doch trifft dies letzte wesentlich auf die die Form λ bietende Ligatur zu; wo das reine unciale Λ erscheint, ist eine andere Ligatur als die vorliegende nicht möglich, aber man hat dieselbe sonst vermieden, weil in ihr das E nothwendig in eine mehr oder weniger liegende Stellung gerathen musste. Es folgen nun deutlich YCON ĀN̄ЄIC; ich habe schon angedeutet, dass die letzten vier Zeichen allein ἀνεὶς zu lesen sind. Wir erkannten also bisher unter Hinzunahme des vor dem noch nicht behandelten ersten Worte stehenden Christusmonogramms: XP .... YΔATOC AN AΠEΛYCON A(N)EIC d. h. χριστὸς .... ὕδατος ἂν ἀπέλυσον ἀνεὶς, worin man den gewöhnlichen Fehler ἀπέλυσΟν statt ἀπέλυσЄν leicht corrigirt, um eine reine Verbalform (ἀπέλυσεν) zu gewinnen; unverständlich bleiben nun AN. Ich übersetze: »Christus .... Wasser .. erlöste emporsendend.« Jetzt haben wir einen klaren Gedanken heraus geschält, nachdem sich die weitere Lösung zu entwickeln hat. Was erlöste Christus? Entweder »die Menschen« oder »den Menschen«, d. h. entweder »ἀνθρώπους« oder »τὸν ἄνθρωπον«. Das erste ist wegen des fehlenden Artikels in AN zu erkennen; denn es ist nun und nimmermehr ein Zufall zu nennen, dass ἄνος in der schriftlichen Ueberlieferung die stehende Abkürzung für ἄνθρωπος ist, und eben die Buchstaben, welche das Object für ἀπέλυσε abgeben müssen, AN sind. In den Handschriften darf der Strich und die Endung nicht fehlen von ἄους, in Inschriften steht der Strich recht selten, und dass gerade die Endungen auf Steinen, Münzen und Medaillen fehlen, beweist ein Blick auf den letzten Band des Corp. Inscr. Graec.; der Gebrauch geht ja sogar in die Minuskel noch über. Also vom paläographischen Standpunkt aus ist es ganz unbedenk-

[1]) Ich bezweifle das auch für jede andere Sprache, denn Hampel fasst ἀνακλύσ(ω)ν als Part. Fut. und ἀφίεις als 2. Sing. Imperf. — was auch bei Byzantinern oder gerade bei ihnen ἠφίεις lautet —, und nun denke man sich in diese Tempusfolge ein.

lich, AN durch ἀνθρώπους zu interpretiren. Wer sich aber principiell solch starker Abkürzung skeptisch gegenüberstellt, dem empfehle ich die Inscriptions de la Syrie von Lebas zur Ansicht; dort lernt man noch ganz andere Sachen glauben. Absichtlich verweise ich nicht auf die byzantinischen Münz- und Medaillenlegenden; da ist eben alles möglich. — Vor ὕδατος fehlt eine Präposition, das lehrt die Form; welche zu ergänzen ist, ergibt der Sinn: entweder διὰ oder μετὰ; wir haben die letztere vor uns. Denn das vor ὕδατος stehende Zeichen ist eine Ligatur von TA, so entstanden, dass der Horizontbalken des T nach rechts heruntergezogen und als rechter Schenkel des A verwendet wurde. Der Vertikalstrich des T bildet nun für den Vokal den linken Schenkel, von dessen unterem Ende schräg nach rechts herauf der Querstrich des A gezogen ist. Das T selbst wird scharf durch das Uebergreifen des rechten Schenkels des A nach links aussen hin und die dort nach unten gewendete Spitze charakterisirt: T. — Das der Ligatur voraufgehende E ist klar. Für den ersten Buchstaben aber ist es nur nöthig, sich die normale Form des M umgelegt zu denken, ≷, um sofort zu erkennen, wie die ganze Unregelmässigkeit allein darin besteht, dass der Künstler den rechten der beiden inneren convergirenden Schenkel des M oben hin nach dem linken äusseren Schenkel (der linken Spitze) zuzog, statt ihn herab zu dem linken inneren zu führen. Hiermit ist die erste Hälfte der Aufschrift erledigt [3]). — Nach ἀνεὶς steht die Ligatur von TO, wo richtig der zweite Buchstabe im Wort über den ersten gesetzt ist. Das O ist dadurch gewonnen, dass man den Horizontalstrich des T von dem linken Ende aus über oben nach rechts im Kreise herumführte. Es folgt ein N, darüber ein Punkt oder was es sonst ist, dann ON. Hinter dem Christusmonogramm an erster Stelle finden wir wieder eine Ligatur; man erkennt deutlich ein Π, von dessen linkem Vertikalschenkel unten quer durch den Innenraum eine Linie zur oberen rechten Ecke des Buchstabens gezogen ist. Das kann ΠΛ, vielleicht ΠA, aber auch ΠN = ΠN sein, denn in einer Ligatur ist die Stellung ΠN nicht befremdlich. Fasst man die letzte Möglichkeit ins Auge, so fällt sofort im Rückblick auf das oben eruirte AN = ἄνθρωπος die Aehnlichkeit mit der sonst üblichen Abkürzung ΠNA = πνεῦμα auf [4]). Jeder sieht selbst, dass der Sinn des Ganzen diese Interpretation rechtfertigt, denn Niemandem kann die Verbindung mit

---

[3]) Man ist immer wieder versucht ΔEA zu lesen, aber sowohl die Methode führt auf META, wie auch der Sinn; denn Christus erlöste den Menschen nicht durch das Wasser, sondern unter dem sinnbildlichen Zeichen des Wassers in der Taufe. Gerade diese modale Bedeutung gibt μετά, wofür ja μετὰ πολλῶν δακρύων ἱκετεύειν u. s. w. bekannte Beispiele sind; διά würde nur passen, wenn θάνατος oder ähnliches stünde.

[4]) Man könnte versucht sein, die regelmässige Abkürzung ΠNA in der Inschrift zu finden, wenn man sieht, wie die oberste Spitze des unteren, noch nicht gelesenen Buchstabens in die Reihe von ΠN reicht; dann würde sich — eben in Folge des Zusammenfliessens zweier Buchstaben eines oberen Λ (= A) und des unteren — die Entstehung des letzteren am besten begreifen; doch nöthig ist diese Annahme nicht; auch wird sie nicht durch Fig. b begünstigt.

ἀνεὶς entgehen; zugleich gewinnt man das Object zu diesem Particip und erkennt in TO den neutralen Artikel zu dem Substantiv. »Christus erlöste mit Wasser die Menschen emporsteigenlassend (natürlich aus dem Wasser bei der Taufe) den .... Geist.« Das ist verständlich. Dass das zwischen Artikel und Substantiv stehende Wort ein Adjectiv sein wird, ist vorauszusetzen; doch lesen wir erst weiter. Das auf IIN folgende Λ ist zunächst ein λ, kann aber auch als A gefasst werden. Da nun der nächste Buchstabe sicher ein Γ ist, dessen oberer Schenkel nur in etwas grossem schiefem Winkel zum Grundstrich gestellt ist, eine Consonantenverbindung λγ im Anlaut aber nicht ermöglicht ist, so folgt, dass in der That Λ hier für A steht, wie das ja in Inschriften schon des 2. Jahrhunderts n. Chr. oft beobachtet wird. Es ist also AΓ zu lesen. Das drittletzte Zeichen hat genau die Form eines η der Cursive oder Minuskel, welche hier zu erkennen nichts Bedenkliches hat, da schon im Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. und zwar auch auf attischen Steinen die Form ƕ für H auftritt. Die Form dieses Buchstabens aber, die genau der auf unserer Schale gleicht, kommt schon im sog. Boeckh'schen Papyrus vom Jahre 104 v. Chr. vor. Da nun die letzten zwei Buchstaben sicher ON sind, erhalten wir nach πνεῦμα: AΓƕON; das ist das durch Iotacismus zu ἅγηον entstellte ἅγιον. Ein passenderes Epitheton gibt es hier für πνεῦμα nicht. Es erübrigt noch die Zeichen zwischen τὸ und πνεῦμα zu deuten. Aber wenn wir ἀνεὶς τὸ N . ON πνεῦμα ἅγιον haben, wer liest da nicht ohne weiteres νέον? Und zur Taufe gehört ja der »neue heilige Geist«. Wie der Punkt dazu kommt E zu bedeuten oder an seine Stelle zu treten, weiss ich nicht; doch macht mir das wenig aus, da ich sicher weiss, dass der Künstler selber diese Inschrift nicht mehr verstand, daher es mir wunderbarer ist, dass sie überhaupt noch so verständlich ist, als dass wir ein Zeichen in ihr nicht verstehen. Somit lese ich, um das Ganze zusammenzustellen: XPMETAYΔATOC ΑΝ͡ ΑΠΕΛΥCON ΑΕ̅ΙC TO N(E)ON ΠΝ͡ΑΓΗΟΝ, transcribire dies, die Versehen corrigirend und die Abkürzungen ausschreibend: χρ(ιστὸς) μετὰ ὕδατος ἀν(θρώπους) ἀπέλυσ(ε)ν ἀ(ν)εὶς τὸ ν(έ)ον πν(εῦμα) ἅγ(ι)ον und übersetze endlich: »Christus hat mit Wasser den Menschen erlöst, emporsendend (daraus) den neuen heiligen Geist.« Wir haben also Taufschalen vor uns.

Aus der Form der Zeichen dieser Inschrift ergibt sich ebensowenig wie aus denen der ersten ein chronologischer Anhalt. Auch hier trifft, wie überall der Satz zu, dass mit der Form allein nichts zu gewinnen ist und nur der Inhalt entscheidet. Unter Inhalt verstehe ich hier nicht den Sinn der wenigen Worte der Aufschriften, sondern die Kunstwerke selbst. Ihre Analyse liefert die archäologische Interpretation wie der einzelnen Stücke so der Gesammtheit des Fundes als solchen. Der Kunsthistoriker entscheide frei: die Paläographie setzt ihm keine Grenzen.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Die von Zwierlein'sche Kunstsammlung in Geisenheim.

Im September dieses Jahres zerstreute sich wiederum eine ältere, bis ins vorige Jahrhundert reichende deutsche Kunstsammlung durch öffentlichen Verkauf in alle Welt, indem vom 12.—15. September die Cölner Firma J. M. Heberle in Geisenheim Erbtheilung halber den Kunstnachlass des verstorbenen Freiherrn Hans v. Zwierlein versteigerte [1]). Ein kurzes Wort der Erinnerung sei insoweit dieser Sammlung nachstehend gewidmet, als ich es versuchen will, einige Hauptstücke der Glasmalereien in ihr historisches Recht zurückzuversetzen.

Der Zwierlein'sche Hof in Geisenheim erhielt seine bauliche Einrichtung und die Mehrzahl seiner Kunstschätze von dem 1768 geborenen Freiherrn Hans Carl, der als Geheimer Reichsprocurator zeitweise in Wetzlar am Reichskammergericht amtirte, aber in seinem Tusculum zu Geisenheim oft genug eine Tafelrunde geistreicher und bedeutender Freunde versammelte. In seinem 76. Jahre vermählte sich dieser in Wissenschaft, Kunst und Leben bedeutende Greis nochmals und zwar in zweiter Ehe mit Adelheid von Stolterfoth, der Philomele des Rheines, wie sie Matthison nannte. Sein Sohn Hans Constantin scheint, von mannigfachen hohen Staatsanstellungen in Anspruch genommen, den Kunstschätzen seines Hauses keine weitere Förderung gewährt zu haben, während wiederum von seinen beiden Söhnen der 1885 verstorbene Freiherr Hans von Zwierlein Porzellan und Gemälde sammelte, wie sich auch die submarinen Erfindungen des Ingenieurs Bauer viel Geld kosten liess [2]). Den

---

[1]) Der Titel des illustrirten Katalogs lautet: Die Freiherrlich von Zwierlein-schen Sammlungen von gebrannten Glasfenstern, Kunstsachen und Gemälden zu Geisenheim. Versteigerung wegen Erbtheilung den 12.—15. September 1887 im v. Zwierlein'schen Hofe zu Geisenheim durch J. M. Heberle (H. Lemperts Söhne) aus Cöln. Cöln 1887.

[2]) Das eiserne Modell von Bauer's zur Zeit viel besprochenem Küstenbrander liegt nutzlos und unbekannt in Geisenheim. Die Werkstätten und Modellkammern submariner Fahrzeuge seien darauf aufmerksam gemacht.

eigentlichen Schatz der Sammlung bildet die im Katalog 147 Nummern umfassende Reihe gemalter Scheiben des 14.—17. Jahrhunderts, welche sich theilweise durch ihre Schönheit, theilweise durch ihre kunstwissenschaftliche Bedeutung auszeichnen [*]). Die Glasgemälde theilen sich naturgemäss der Zeitstellung nach in ungefähr sechs Gruppen: Die erste Gruppe umfasst hauptsächlich vier dem Anfange des 14. Jahrhunderts angehörige kleinere Fenster, darunter als ältestes eine Kreuzigung mit Maria und Johannes und unter dem Kreuzstamme den symbolischen Drachen (Nr. 135 des Katalogs, angekauft für das Berliner Museum zu 1045 Mk.). Die Gesichter und nackten Theile sind noch in der weissen Farbe des Glases und die Zeichnung in schweren schwarzen Linien gehalten. Zwei stehende Muttergottesgestalten mit dem Jesuskinde (Nr. 145 u. 146) auf dem Hintergrund gemusterter bunter Teppiche, im vollen jungfräulichen Reiz früher Gothik, haben schon Fleischfarbe, jedoch ebenso wie eine Scheibe mit drei stehenden Heiligen (Nr. 144, Germanisches Museum in Nürnberg) unter architektonischen Baldachinen kaum eine Schattenangabe in der Zeichnung, wogegen solche einer Kreuzigung nicht fehlt (die Figuren sind aus ihrem alten Hintergrund ausgeschnitten), welche nach dem Worte HVSEN auf dem Kirchenmodell, das eine der vier das Kreuz umstehenden Heiligen trägt, vom nahen Kloster Marienhausen stammt, für welche Herkunft auch andere Gründe sprechen (Nr. 122). Die beiden Madonnen, welche zum Schönsten dieser Gattung gehören, erinnern an einzelne der unteren Chorfenster von St. Cunibert in Cöln und können nach einer Familientradition auch daher kommen. Die eine (145) gelangte für 891 Mk. an die Kunsthandlung Bourgeois, die andre (146) für 1540 Mk. an das Berliner Museum.

Hervorragend durch ihren cyklischen Zusammenhang erscheinen als zweite Gruppe 32 Scheiben (Nr. 163—194) aus der Zeit um 1500, welche im grossen Saale des Hauses drei gleich hohe, in Spitzbogen formirte zweitheilige Fenster füllen.

Gemäss einer Nachricht von Stramberg im Rheinischen Antiquarius (II, 10, S. 683), jedenfalls nach Mittheilungen des damaligen Besitzers, stammen diese drei grossen Fenster aus Cöln. Meine diese Spur aufnehmenden Nachforschungen haben Folgendes ergeben. Von den drei Fenstern stellen die Scheiben eines derselben lediglich Vorgänge aus dem Alten Testamente, zwei Scenen aus der Lebensgeschichte Jesu dar; es ist also anzunehmen, dass in der ursprünglichen Anordnung das alttestamentliche Fenster das erste, dasjenige mit der Jugendgeschichte des Heilands das zweite und das mit Passionsdarstellungen das dritte war. In dieser Anordnung bekommt die in der Spitze des zweiten Fensters stehende Gestalt der Kaiserin Helena mit dem Kreuze im rechten Arm und einem Kirchenmodell in der Linken, dessen Dachreiter demjenigen der Kreuzkirche auf alten Prospecten von Cöln, z. B. von Anton von Worms entspricht, eine erhöhte Bedeutung. Ebenso aber auch sechs von Engeln gehaltene Wappen in den Fensterbögen und zwei grössere Allianz-

[*]) Im October 1872 wurde zu einer Auction der damals 195 Scheiben umfassenden Sammlung eingeladen, aber nur 4 Schweizerscheiben wurden verkauft, wohingegen für etwas über 12000 Mk. Porcellan zum Verkauf gelangte.

Wappen. Letztere, welche im Mittelfenster unter den Bögen eine ursprüngliche Architektur in der Malerei durchbrechen, sind nun allerdings nicht an dieser Stelle, sondern ehemals wohl die unteren Scheiben des Fensters gewesen.

Die Wappen, soweit sie bestimmbar sind, gehen alle auf bürgerliche Cölner Geschlechter der gleichen Zeit zurück; die Allianz-Wappen aber dreimal auf die Familie der Grafen von Merode. Unter den nicht mehr bestehenden Kirchen Cölns, aus welchen Glasfenster im Anfange dieses Jahrhunderts verkauft wurden, tritt uns bei näherer Umschau sofort die Kreuzbrüderkirche entgegen. Das Kloster zum h. Kreuz unter dem Erzbischof Heinrich II. von Virneburg 1309 in der Schildergasse gegründet und erst nach Aufhebung der Klöster Anfang dieses Jahrhunderts aufgelöst, wurde an den Maurermeister Leist zum Abbruch verkauft und ist längst verschwunden. Gerade in der Cölner Kreuzbrüderkirche fanden nun die kirchlichen Feste der Kreuzfindung und Kreuzerhöhung durch die Kaiserin Helena die feierlichste Begehung, und unter den vielen Wohlthätern dieser Kirche zeichnete sich die Familie von Merode besonders aus [4]).

In der Reihe der verzeichneten Wohlthäter und auf den in der Kirche befindlich gewesenen Grabmälern erscheinen dann weiterhin eine grosse Anzahl rheinischer Adeliger, Cölner Patricier und Bürgermeister, denen sehr wahrscheinlich als Donatoren unserer Fenster die unten bezeichneten Wappen angehören, wie dies von den Merode's ja gewiss ist. Ja, sehr wahrscheinlich ist es auch, dass unsere drei Fenster diejenigen des 1499 vollendeten Chores der Kirche waren, welches, im Sechseck angelegt, nur drei Fenster hatte.

Die Darstellungen dieser drei Fenster sind folgende:

I. Fenster. Altes Testament. Oben in der mittleren Spitze beginnend:

1) Die drei Weisen erblicken den Stern, mit dem Schriftband: orietur stella ex Jacob (Num. 2, 18).

2) Darunter zu beiden Seiten im architektonischen Dreiblatte je ein emporschwebender Engel als Wappenhalter [5]) und unter diesen:

3) In Brustbildern je zwei Propheten mit folgenden Schriftbändern. Erstes Prophetenpaar: Hic est ritus leprosi quando vadat ad || sacerdotem et offerat: Le(vit) XIIII (V. 2).

---

[4]) Mering, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Cöln. 1843. S. 543 ff. Nachträglich kommt mir das Buch: »Rheinisches Album von Adelheid von Stolterfoth. Mainz, C. G. Kunze. (ohne Jahresangabe)« zu Gesicht, worin es S. 50 ausdrücklich heisst, diese drei Fenster stammten aus einer Capelle bei Cöln.

[5]) Der eine Engel trägt einen wagerecht getheilten Schild von weisser Farbe, welchen in der oberen Hälfte zwei Kränze, in der unteren zwei schwarze horizontale Balken füllen; der andere Engel trägt einen senkrecht getheilten weissen Schild, der in der einen Hälfte drei Wecken und in der anderen drei Rosen aufnimmt. Diese Wappenschilde sind ohne Helmschmuck. Nach gef. Mittheilung des Herrn E. v. Oidtmann entspricht das letztere dieser Wappen den um 1570 vorkommenden Eheleuten Anton Weyerstrass und Catharina v. Bergheim; sie können der Zeit nach aber nicht die Donatoren sein.

Stetit Naeman ad hostium domus || Helizei misitque eum. Quarto regum V (II. Könige 5, 9).

Zweites Prophetenpaar: Moises mittit lignum in aquas || amaras et dulces erant. Exod. XV (V. 25).

Iussitque Assaverus parari convivium fero conjunctione et: Hoster. II° (Esther IV, 18).

Diese Aussprüche beziehen sich auf die folgenden Darstellungen:

4) Elisa vor dem Könige Israels und Naëman, der durch den Propheten vom Aussatz geheilt sein will; sein Heer hinter ihm (II. Könige 5 u. 6).

5) Tödtung der Propheten durch Ahab (I. Könige 18, 3).

6) Die II. Mose 19 beschriebenen Vorgänge zur Vorbereitung auf die Gesetzgebung vom Sinai. Die Priester, welche den auf der Höhe im Feuerschein sichtbaren Jehova anbeten, sind in Bischofscostüm.

7) Der Zug der Israeliten durch das rothe Meer: Hostes merguntur per maris iter —

8) Elisa erweckt den todten Sohn der Samariterin (II. Könige 4, 34). Der Knabe liegt in einem schönen, mittelalterlich eingerichteten Zimmer auf einem breiten Lager. Elisa legt sich nach dem Bibelwort auf das Kind und seinen Mund auf des Kindes Mund, dass des Kindes Leib wieder warm ward.

9) Rückkehr des Moses vom Sinai, das goldene Kalb wird zerstört, Aaron bittet Mose knieend um Vergebung. Schriftband Jehovas beginnt: Dabat tuas —

10) Moses macht das bittere Wasser in der Wüste zu Mara süss, indem er auf des Herrn Befehl einen ihm gewiesenen Baum hineinwarf. Maulthiere und Kameele, eine Mutter mit ihrem dürstenden Säugling, Kinder mit Schöpfgefässen eilen zu dem nun trinkbaren Wasser.

11) Abraham und Melchisedek (I. Mos. 14, 20). Abraham kommt beutebeladen aus dem siegreichen Kriege zurück und bringt dem Melchisedek den Zehnten, den sein Neffe Lot hinter ihm in einem goldenen Gefässe herbeiträgt. Der hinter Melchisedek malerisch im Thor einer reichen gothischen Architektur stehende Priester im weissen Gewande der Cisterzienser ist beschädigt; er trug offenbar an der ausgebrochenen Stelle Brod und Wein.

II. Fenster. Neues Testament. Oben in der mittleren Spitze:

1) Die stehende Figur der Kaiserin Helena und in gleicher Anordnung wie beim vorigen Fenster, neben und tiefer derselben:

2) Zwei aufschwebende Engel, welche an Schnüren Wappenschilder emporhalten [*]) und darunter wiederum:

[*]) Die von beiden Engeln gehaltenen weissen Wappenschilde sind gleich, ohne Helmschmuck und zeigen in wagerechter Theilung oben einen Eichbaum, unten eine liegende Heugabel. Den Eichbaum führt die Familie von Reidt (1500 war Johann v. Reidt Bürgermeister von Cöln), die Heugabel das Cölner Patriciergeschlecht Kinckius, wovon auch ein Mitglied bei den Kreuzbrüdern begraben war. Vergl. Fahne, Cölner Geschlechter. S. 224 und 355.

3) In Brustbildern je ein Prophetenpaar mit folgenden Spruchbändern: Mulierque erat in civitate peccatrix proedit ad pedes Jhesu lacrimis cepit rigare P. dixit: autem Jhesus ad illam remittuntur tibi peccata.

Dieses aus Lucas 7, 37, 38 und 48 zusammengezogene Spruchband bezieht sich auf die unten folgende Darstellung der Salbung.

Venit Jhesus ad monumentum et magna voce clamavit: Lazare, veni foras, et statim prodiit, qui fuerat mortuus. Johannis XI°.

Die Stelle ist zusammengezogen aus Joh. 11, 38, 43 und 44 und bezieht sich auf die untenstehende Auferweckung des Lazarus.

Das zweite Prophetenpaar nebenan spricht: Ascendit et incubuit ochyseus super puerum posuitque os suum super os eius et oscitavit puerum sepius. ℞ regum ℞c.

Procidit autem abygail super faciem suam et adoravit ad pedes David dicens. In me sit domine HS (Hiesus) iniquitas. P'(rimo) regum XXIIII.

Der erste Spruch kann sich auf die bereits erwähnte Darstellung der Erweckung des todten Knaben durch den Propheten Elisa beziehen; der zweite aus I. Samuel (primo regum) 25, 23 und 24 deutet auf ein Bild von David und Abigail, das aber nicht da ist.

An diese Prophetensprüche schliessen sich nun folgende acht Darstellungen in den beiden Flügeln:

4) Geburt Jesu: Joseph und Maria knieen zu beiden Seiten des auf der Erde ruhenden Kindes, dessen Gestalt gänzlich verblasst ist.

5) Salbung.

6) Darbringung im Tempel, der als gothischer Kirchenchor mit gemustertem Fussbodenbelag erscheint. Simeon trägt Bischofscostüm, Maria in imposanter Profilstellung, niederdeutsche Tracht mit Kopftuch.

7) Taufe im Jordan. Die Darstellung ist mit Ausnahme des von einem Engel gehaltenen violetten Gewandes Jesu vollständig grau in grau gehalten.

8) Versuchung in drei verschiedenen Scenen auf dem Berge und auf der Tempelzinne in kleinen Figuren; im Vordergrund erscheint, grösser, Satanas vor Jesus als Pilger, in der Rechten einen Rosenkranz, in der Linken den Stein zur Verwandlung in Brod darreichend. Der Pferdefuss fehlt nicht.

9) Verklärung.

10) Erweckung des Lazarus: Die Zuschauer halten sich, wie in der gleichen Darstellung auf dem Calcarer Altar, die Nase zu. Der Kirchhof wird durch Grabsteine gekennzeichnet.

11) Hochzeit zu Kanan. Dieselbe ist als eine wohlgeordnete Mahlzeit gedacht. Der Bräutigam sitzt allein an einer Langseite des Tisches, gegenüber die Braut zwischen ihrer Mutter und Maria. Jesus und der Vater nehmen die Schmalseiten ein. Lustige Musikanten treten in die Thüre.

III. Fenster. Passion. Die Mitte überragt:

1) Ein Chor drei singender Engel, ein Notenblatt herabhaltend. Unter diesen befinden sich:

2) Im Gegensatz der bereits erwähnten einfachen bürgerlichen Wappen zwei mit reichen Helmzierden geschmückte Wappen adeliger Geschlechter, nämlich dasjenige der Horn von Parweis und ein Allianzwappen der Grafen von Merode.

3) Die an gleichen Stellen wie bei den andern Fenstern nun folgenden beiden Prophetenpaare tragen auf ihren Bändern folgende Sprüche:

David: Suscepimus (ein Wort unlesbar).
Zacharias: ecce ego venio et habitabo in —
David: Reges tharsis; insule universa offerent.
Ysaias: ambulabunt gentes in lumine tuo. —

4) Nur getrennt durch zwei grosse viertheilige Allianzwappen der Familie von Merode [7]) erscheinen unterhalb gleiche Prophetenpaare wie oben, nämlich Hosea, Zacharias, David und Jesaias im Gespräch:

Oze (Hosea): ipse confringet symulachram eorum depopulabitur.
Zacharias: in die illa dispergam nomina ydolorum de terra.
David: Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine.
Ysaias: ingredietur dominus egiptum et movebuntur symulachra.

Ihrer Natur nach können diese Sprüche sich nur auf biblische Vorgänge, nicht aber auf die von ihnen umschlossenen Wappen beziehen. Die Prüfung der seitwärts und oberhalb der Wappen befindlichen Malereien lässt nun erkennen, dass hier anfänglich Scenen mit Figuren und Gebäuden standen, welche vielleicht während der Versendung von Cöln zerbrachen und durch diese Wappen ersetzt wurden.

Die nun folgenden sechs Scheiben enthielten ehemals sicherlich sämmtlich Passionsdarstellungen, indessen haben sich nur zwei erhalten, nämlich:

5) Christus in Gethsemane und

6) Christus vor Pilatus (Nr. 134). Ein hier angebrachtes quergetheiltes bürgerliches Wappen zeigt in der unteren Hälfte ein schwarzes Feld, oben in weissem Felde drei neben einander stehende Muscheln [8]).

Die im Cyclus dann weiter erforderlichen Darstellungen der Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt sind verloren gegangen und an ihre Stelle als Ersatz vier fremdartige Scheiben getreten, nämlich:

7) Eine mit der Gestalt Johannes des Evangelisten, den Kelch in der Hand, vor dem weibliche Personen im Zeitcostüme knieen.

---

[7]) Das Wappen links zeigt in der einen Hälfte die goldnen Merode'schen Stäbe in rothem Felde, in der andern Hälfte im untern Theile eine weisse Lilie in rothem Felde; der obere Theil fehlt. Das Wappen rechts besteht in der einen Hälfte aus einem nach links springenden goldnen Löwen in rothem Felde mit sieben weissen eingestreuten Würfeln, in der andern Hälfte aus dem Merode'schen Wappen im obern und drei weissen Rauten im untern blauen Felde. Es ist nach gef. Mittheilung des Herrn E. v. Oidtmann das Wappen der Familie v. Berghes-Grimberg, welche mit den Merodes liirt war. Vergl. Fahne, S. 364, woselbst das sechste Wappen im viergetheilten Schild zweimal den Löwen mit den Merode'schen Stäben zeigt. Angaben fehlen daselbst.

[8]) Das Wappen der Metternich enthält Muscheln, aber in andrer Anzahl und Stellung. Unser Wappen ist mir nicht gelungen, festzustellen.

8) Ein vor dem Altar knieender Hohepriester, welcher mit dem Weihrauchfass einen Blüthenstengel adorirt (vielleicht der grünende Stab Aarons IV. Mose 17 [?]); nebenan eine Schule.

9) u. 10) Zwei nicht einmal biblischen Vorgängen angehörende Scenen aus dem Ritter- und Minneleben. Darstellungen dieser Art sind viel seltener als die kirchlichen. Mit Ausnahme einzelner bunten Gewandstücke sind diese beiden Bilder grau in grau, aber in warmem Ton gehalten. Ein während des Auszuges der Besatzung über die Zugbrücke von der Höhe einer Burg herabgelassener Gefangener (Nr. 33) und auf dem Gegenbilde (Nr. 32) die Ablenkung der Aufmerksamkeit des Wächters von einem durch eine dargereichte Schüssel mit heisser Suppe [9]) sind höchst charakteristisch veranschaulicht und sicher einem Roman entnommen, vielleicht der Virgilslegende [10]). Zeitlich dürften diese beiden Scheiben etwas früher als die übrigen zu stellen sein.

Wenngleich in diesen drei grossen Fenstern nunmehr einige Scheiben der Passion fehlen und einige andere bei der Wiedereinstellung in Geisenheim verstellt sind, endlich die beiden zuletzt bezeichneten (Nr. 32 u. 33) sicherlich gar nicht hierhin gehören, auch offenbar die Scheiben 5—8 des III. Fensters von einem andern Künstler herrühren, so erzeugen sie doch im Gesammten einen einheitlichen Totaleindruck und wirken durch ihre reichen Farben überaus mächtig. Zeichnung und Composition weisen theilweise auf die Cölnische Schule, erinnern indessen theilweise auch in jenen Scheiben mit den kurzen derben Figuren, den genrehaften Beifügungen [11]) an den holländisch-niederrheinischen Typus und Naturalismus, wie er ähnlich in den Darstellungen Jan Joest's am Hauptaltar zu Calcar hervortritt [12]).

Edler in der Auffassung und grossartiger in der Darstellung ist die dritte Gruppe von sechs Scheiben, welche Vorgänge aus dem Leben des hl. Bernhard von Clairvaux zur Anschauung bringen, nämlich:

1) Ein Erlebniss aus seiner Jugend. Bernhard wird von einer Wittwe, bei der er zu Gaste geladen ist und die ihn während der Mahlzeit, in der Thür stehend, beobachtet, beim Eintritt der Nacht auf seinem Lager aufgesucht und begegnet der Verführung mit dem dreimaligen Ausruf: latrones! Eine zweizeilige Unterschrift besagt das Nähere.

---

[9]) Die Unterschrift dieser letzten Scheiben: lentus ob ardorem proprium kann sich auf die dargereichte heisse Suppe beziehen, indessen auch eine symbolische Bedeutung bezüglich der Ablenkung des Wächters von dem Liebespaare haben, das sich seitlich im Garten vergnügt.

[10]) Nr. 33: Erste Abtheilung der Virgilslegende: Virgil von der Buhlerin dem öffentlichen Spott in einem herabhängenden Korbe preisgegeben. Vergl. Otte, Handbuch I. S. 429.

[11]) So z. B. das bei Jesu Versuchung (II, 8) im Hintergrund reitende Liebespaar, die eintretenden Musikanten auf der Hochzeit zu Kanan, die über den Gartenzaun schauende Gruppe des Judas zu Gethsemane, die beschriebenen Leichensteine neben dem Grabe des Lazarus u. s. w.

[12]) Nachträglich wurden diese drei Fenster für 13100 M. vom Geh. Commerzienrath Heyl in Worms erworben, angeblich zum Geschenk für die Catharinenkirche in Oppenheim.

(Cum) adolescens Bernardus cum sociis (suis) apud matronam quandam hospitaretur ... (oculorum) laqueo capta eidem tamquam hon (oratiori seorsim) preparavit; surgensque de nocte impudenter ad eum accessit, quam ... tertio clamavit ... : latrones latrones.

2) Innocenz II., durch Bernhards Bemühen auf dem Stuhl des h. Petrus befestigt, wählte Pisa zu seiner Residenz und hielt hier 1134 ein Concil ab, an dem auch Bernhard Theil nahm [13]). Unser zweites Bild zeigt uns den thronenden Papst mit den sitzenden Gestalten von sechs kirchlichen Würdenträgern umgeben. Ueber dem Haupte Bernhards steht das Wort Pise.

3) Ein anderes Bild zeigt uns in anschaulicher Weise die Scene, wie Bernhard den Gegenpapst Victor III. zur Unterwerfung unter Innocenz 1138 bewegt, indem er denselben mit beiden Händen gleichsam niederbeugt vor dem Throne des in strenger Miene dasitzenden Innocenz. Ueber dem Haupte eines Cardinals steht Roma. Ein Anhänger Victor's trägt das Schriftband: te deum laudamus.

4) Bernhard's persönliche Gewalt über die Menschen bezeugt ein Bild, auf dem zwei Mönche einen dritten gewaltsam zu ihm herbeischleppen, der die Gegenwart Christi im Altarsacrament leugnet und spricht:

Ego nullis assentioribus ad hoc potero induci ut panem et vinum, que in altari proponuntur, credam esse verum corpus et sanguinem Christi et propterea scio me ad infernum descensurum. Bernhard antwortet: Quid? Monachus meus ad infernum descendet? Absit! Si tu fidem non habes, per virtutem obedientie precipio tibi, vade, communica fide mea. Hierauf empfängt der bekehrte Zweifler in einer anstossenden Capelle knieend das Sacrament. Der Vorgang ist hergenommen aus Conrad von Eberbach's Exordium Magnum ord. Cister. Vergl. Mabillon, opera II, 1214.

5) Bernhard ward 1131 vom Papste Innocenz II. nach Mainz gesandt, wurde vom Erzbischof Adalbert hochgeehrt und reformirte unter anderem in dessen Sprengel das Kloster Eberbach. Es erscheint wahrscheinlich, dass in dem Bilde, wo der mit seinen Reisigen anlangende Bernhard von einem Bischof in knieender Verehrung empfangen wird, die Ankunft in Mainz dargestellt ist [14]). Adalbert spricht: Salve tu amantissime abba Bernarde! Bernhard antwortet: Gratias tibi ago beatissime. Das Spruchband vom Gefolge des Bischofs lautet: Stramen indicat paupertatem. Ein anderes aus Bernhard's Gefolge sagt: Cepit, hucusque considerunt [15]).

6) Der sechste Vorgang stellt eine Mahlzeit dar, bei welcher Bernhard mit einem Bischof und drei andern Personen zu Tische sitzt. Im Nebenzimmer liegt ein Kranker, welcher nach den auf seinem Bette liegenden Insignien auch

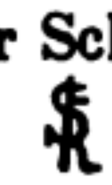
---

[13]) Neander, Der h. Bernhard und sein Zeitalter. Berlin 1848. S. 103 ff.

[14]) Dieser Auffassung widerspricht allerdings der Nimbus des niemals heilig gesprochenen Bischofs. Indessen macht eine offenbare Erneuerung des Heiligenscheins dessen Ursprünglichkeit zweifelhaft.

[15]) Herrn F. W. Roth zu Darmstadt, der mir in gefälligster Weise bei der Auflösung der Inschriften behilflich war, statte ich dafür meinen verbindlichsten Dank ab.

ein Bischof ist. Ein Diener empfängt von dem zu Tische sitzenden Bischof eine Schüssel, die er dem Kranken darreicht mit den Worten: hanc michi animi omni diligentia custoda. — Die Deutung des Vorganges ist mir bisher nicht gelungen.

Diese sechs Scheiben können nun nach den Vorgängen, die sie schildern, vom Kloster Eberbach herkommen. Dasselbe liegt nur einige Stunden von Geisenheim entfernt, und man wird bei der Zerbrechlichkeit der Objecte von vornherein eher auf nähere, als auf entfernte Oertlichkeiten ihrer Herkunft zu schliessen haben. Die den Kirchenschmuck abweisende Strenge des Ordens war auch kaum mehr um 1500 maassgebend. Zudem weist das Zurückgehen der Inschriften auf Textesstellen aus dem Werke des Eberbacher Abts Conrad, dem exordium magnum, auf dessen Kloster hin. Freilich die Donatoren sind Cölner: auf der mit Nr. 4 bezeichneten Scheibe steht inschriftlich der Stifter: Johann von der Strondanck Bürger zo Coelne, eine schöne Gestalt mit langem braunen Haar und rothem Gewande, mit seinem aus zwei Hundeköpfen gebildeten Wappen. Auf der sechsten Scheibe lesen wir: Klargen Stroessin sin ellege Husfrau 1Z0Z (1505) mit einem Strauss, der ein Hufeisen im Schnabel führt als Wappen [16]). Auf der Scheibe über der vorigen kniet als Donator ein Patricier mit der Hausmarke  (= J. S. T. R.) und ihm gegenüber Ellsgen sin ellige husfraue. Sollte nicht auch diese Hausmarke in den Namen Johann Strauss aufzulösen sein? Die nöthigen Buchstaben liegen in dem Monogramm vor! Im Bilde, wo Adalbert von Mainz den h. Bernhard empfängt, kniet dann nochmals eine Donatrix mit dem Wappen einer Bärenklaue und der Beischrift —eil van Spych sin ellgen husfraue 1532, indessen ist diese Inschrift offenbar nicht mehr ganz ursprünglich. Die Buchstabenformen von Spych an gehören einer späteren Zeit, einer Restauration an, wie es ja auch unwahrscheinlich erscheinen muss, dass in ein und demselben Fenster eine Scheibe 1505 und die andere 1532 gestiftet sein sollte. Sicher sehen wir die ältere Inschrift in einer späteren fehlerhaften Erneuerung, wie sie bei gemalten Scheiben oft vorkommen, vor uns. Wenn es im ersten Augenblicke auffällig erscheinen mag, Cölner Patricier als Donatoren auf Fenstern zu finden, die wir mit Eberbach in Beziehung bringen, so schwindet diese Auffälligkeit sofort, wenn wir erfahren, dass das Kloster Eberbach für die Ausfuhr seiner damals ebenso berühmten Weine, wie sie es heute unter veränderten Namen sind, schon frühzeitig einen Hof mit grossem Lagerhaus am Rhein bei St. Cunibert in Cöln [17]) unterhielt. Ja, die Stadt schenkte dem Kloster für seine Transporte eine besondere Rheinpforte. Wenn desshalb die Cölner Patricier Strondanck, Strauss und Spych die herrlichen Scheiben nicht in das Kloster Eberbach

[16]) Ein anderes Mitglied dieser Familie, nämlich Margarethe Strauss und ihr Mann Hermann Rink erbauten in der Kreuzbrüderkirche zu Cöln (Mering S. 552) eine besondere Capelle zu Ehren der h. Jungfrau und erscheinen als die grössten Wohlthäter dieser Kirche. Eine Patricierfamilie Strauss mit gleichem Wappen kommt auch in Ulm vor.

[17]) Bodmann, Rheingauische Alterthümer I, S. 409 Anm. c. Simrock, Das malerische und romantische Rheinland. 4. Aufl. S. 208.

selbst gestiftet haben sollten, so mag die Stiftung der Capelle des Hofs zugekommen sein, der mit dem Weinlager in Cöln zusammenhing. Vielleicht schmückten sie auch einen Saal im Ordenshause, worauf ihre der Civil-Architektur entsprechende Gestaltung hinführt. Leider ist der Eberbacher Hof in Cöln, welcher in der jetzt noch »am Ufer« genannten Strasse lag, längst neuen Bauten gewichen.

Es geht schon ein Zug des grossen Stils der nahenden Renaissance durch diese in sicheren und festen Linien gezeichneten Compositionen, in denen das sechsmal wiederkehrende Bild Bernhards seiner Gleichmässigkeit und Individualität nach auf Porträttreue zurückweisen dürfte. Die Farbengebung ist hell, wobei die weisse, bräunlich angetönte Gewandung der Mönche allerdings maassgebend war; die andern Figuren, Päpste, Bischöfe und Laien erscheinen in bunten Gewändern; in den Haaren, Mobiliarstücken und Nebensachen ist viel gelb angewandt; die Schattengebung milde. — Die sechs Bernhardscheiben sind wegen zu geringen Gebotes nicht zum Verkauf gekommen. Ihre Erwerbung sei den deutschen, besonders den rheinischen Museen empfohlen.

Die vierte Gruppe bilden zwei nach dem älteren Verzeichniss zusammengehörige, indessen nach Stil und Zeit keineswegs verwandte, etwa zwei Meter hohe Fenster, von denen das eine den h. Georg als Drachentödter (Nr. 53), das andere das h. Geschwisterpaar Benedict und Scholastica (Nr. 34) darstellt. Im ersten Bilde erscheint von einem Engel sanft an den Schultern gehalten als knieende Donatrix gemäss dem vor ihr hingestellten Wappen und dem Schriftband: Sta Katharina ora pro me eine Gräfin Catharina von Merode. Auch Ritter Georg trägt auf seinem Schilde ebenfalls das Merode'sche Banner, ein rothes Kreuz im weissen Felde. Wahrscheinlich ist das herrliche Fenster, ein Cabinetsstück der späteren Gothik, als Weihgeschenk für die Cölner Kirche und Commende des Deutschen Ordens zur h. Catharina, wo wiederum die Merode eine grosse Bedeutung [18]) gewannen, anzusehen. Das aus der Sammlung des Glasmalers Geerling [19]) von Cöln in den Jahren 1825—27 nach Geisenheim gelangte Fenster kaufte für 2200 M. Herr Karl Nellessen in Aachen.

Im zweiten Bilde tritt an gleicher Stelle ein Donator auf in Gestalt eines knieenden Benedictinermönches mit dem Spruchband: Sct benedicte ora pro me. Oberhalb der Heiligen erscheinen, überragt von dem grossen, flott gestalteten Wappen der Herzöge von Jülich, Berg und Ravensberg, in Brustbildern ein Abt, der einen, offenbar von seiner Anrede erschreckten Pilger ermahnt. Die Charakterisirung der Gesichter ist vorzüglich. Rede und Gegenrede lauten:

> Legitur in Genesi in capite IV°. Vipera vim peperit me vi pariente puellas.
>
> Legitur in liber Numeri XVII cap. V°. Hic contra morem produxit virgula florem.

---

[18]) Vergl. Mering, a. a. O., S. 327 ff.

[19]) Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedenen Epochen von Ch. Geerling in Cöln. 3 Hefte. 1827. Leider vermag ich das Buch nicht aufzutreiben.

Commerzienrath Reinhard in Worms erwarb diese ausgezeichnete Scheibe für 1485 M.

Gegenständlich als Disputation gehörte eine spätgothische Scheibe (114) hierhin, welche uns in einer Kirche zwei lebhaft auf einander einsprechende Mönche zeigt, deren individuell scharf markirte Gesichter beachtenswerth sind. Ihre Spruchbänder enthalten Prophetenworte:

Odio habuerunt corripientem in porta (Amos 5, 10).

(Et non erit) ultra mercator in domo domini (Zach. 14, 21).

Eine fünfte Gruppe führt uns zur deutschen Renaissance. In Bezug auf Grossartigkeit der Composition und Pracht der tiefen Farbentöne übertrifft alle übrigen Scheiben eine grosse über 2 m breite, figurenreiche Kreuztragung (Nr. 147). Es ist darin eine Mischung italienischer und deutscher Motive erkennbar, welche auf einen deutschen Künstler aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der die gleichzeitigen Italiener, besonders Perugino und Raphael, eifrig studirte, schliessen lassen. Man hat fälschlich Heemskerk genannt [20]; man könnte eher Schooreel nennen. Mit einem Bilde der Kreuztragung von Bartholomeus de Bruyn im Germanischen Museum soll das Geisenheimer Fenster mannigfache Aehnlichkeiten haben [21]. Oben in der Architektur der linken Ecke vom Beschauer stehen die Worte: ab . Holl, denen ich eine Deutung nicht zu geben vermag. Dieses coloristische Prachtstück, welches man für Nürnberger oder Augsburger Arbeit zu halten berechtigt ist, ging für 4455 M. in den Besitz des Museums ~~zu Zürich~~ über. Der deutschen Renaissance gehört ferner eine von prächtigen Säulen seitlich eingefasste Scheibe mit der Darstellung des Ecce homo (118) an; der französischen eine gleich grosse farbenprächtige Scheibe, die uns als Träger zweier Schilde mit Hausmarken einen reich gewandeten krausköpfigen Engel vorführt. Dieses ganz vorzügliche Glasbild erwarben für 2145 M. die Gebrüder Bourgeois in Cöln.

Dieses sind die bedeutendsten unter den grössern bemalten Scheiben. In Bezug auf kunstgewerbliche Vollendung befinden sich aber unter den kleinern, und besonders unter den Wappenscheiben, welche als sechste Gruppe die grösste Zahl umfassen, die hervorragendsten Leistungen. Durch Schönheit der Zeichnung und Tiefe der Farbe sind zwei nur 33 cm messende Rundscheiben mit Wappenbildern in figürlichen wie allegorischen Umwandungen von entzückender Wirkung. Die eine (73) besteht aus einem ausgeschweiften, hellfarbig und zart ornamentirten Schild, dessen Mitte ein anmuthiger, bunter Wiedehopf einnimmt. Um den Schild gruppiren sich vier seiner Form sich anpassende längliche Medaillons, in deren rothem Grunde grau in grau gehaltene phantastische wilde Männer erscheinen, die eine Minneburg erstürmen wollen. Zwei dieser nackten Gestalten setzen Leitern an die Thürme der im obern Felde ersichtlichen Veste, auf deren Zinnen die begehrten Jungfrauen sich befinden. Wahrscheinlich entspricht diese Darstellung dem Vorgang eines altfranzösischen Romans.

---

[20]) Rheinisches Album von Adelh. v. Stolterfoth, S. 50.

[21]) Das mir persönlich unbekannte Gemälde wird im Katalog der Gemälde des Germanischen Museums von 1885 unter Nr. 56 angeführt.

Die andere entsprechende Scheibe (72) enthält auf ihrem dunkelrothen ornamentirten Schilde das Mainzer Rad, verbunden mit einem aus zwei Baumstämmen gebildeten Kreuz, dem Wappen des Rheingauer Haingerichtes (Waldrecht) [22]) und in den umgebenden schwarzen, weiss ornamentirten Medaillons Scenen aus dem Minneleben. Diese beiden Scheiben, die ich indessen nicht mit dem Katalog für Schweizerscheiben halte, wurden von dem Kunsthändler Altmann in Frankfurt a. M. für 2497 M. erstanden. Anschliessend können genannt werden eine Rundscheibe mit dem Triumphzug der Venus (94) in landschaftlichem Hintergrund braun in braun zart ausgeführt, wie eine ähnliche mit der Darstellung der hl. Elisabeth, die Brod an die Armen vertheilt (39). Interessante Wappenscheiben aus Solothurn, Mainz und besonders vom Niederrhein, zum Theil von grösster Schönheit, wie das Doppelwappen (56) des Kaufmanns Hendrich Schieffer zu Cöln und seiner Ehefrau Susanna Neumans in reicher Kartusche mit Fruchtfestons haltenden Engelfiguren und der Jahreszahl 1694 (Käufer war Münsterberg in Detmold für 605 M.). Sie bilden im Katalog eine lange Reihe und wurden zu hohen Preisen in alle Welt zerstreut.

Wenn man diese Zerstreuung von Kunstwerken rheinischer Herkunft überschaut, dann fragt man sich bedauernd, welchen Zweck die zur Aufsammlung der Denkmäler gegründeten Provincial-Museen haben, wenn sie solche ihren Gebieten angehörende Stücke unbeachtet lassen [23]).

Auch unter den 257 versteigerten Gemälden befand sich immerhin eine kleine Anzahl beachtenswerther Bilder, besonders interessante Porträts, so ein männliches Brustbild eines Gelehrten oder Künstlers (488), dem jüngern Holbein zugeschrieben, aber wohl vom Meister des Todes Mariä; eines spanischen Granden in kecker und eleganter Haltung (579); der Madame de Montespan von Vaillant (629); des österreichischen Gesandten beim Abschluss des Westfälischen Friedens, Freiherrn von Krane (513) u. s. w. Bilder von H. Bles, Skizzen von Deckengemälden Tiepolo's (595); eine Madonna von Lorenzo Credi (435) und eine Darstellung des ersten Menschenpaares (402) aus Dürer's Werkstatt oder unter seinem unmittelbaren Einfluss entstanden, wie manche andere.

Ungemeine Nachfrage fanden die Porcellane, wogegen eine hervorragende Gruppe der Kreuzigung in Holz und Elfenbein von Troyer vollständig unbeachtet und unverkauft blieb.

Kessenich bei Bonn, im October 1887. *E. aus'm Weerth.*

---

[22]) Das gleiche Wappen enthält die Scheibe Nr. 122 des Katalogs.

[23]) Bei anderer Gelegenheit werde ich mich über diesen wunden Punkt der Rheinischen Museen zu äussern haben.

Die Englische Malerei auf der Jubiläums-Ausstellung zu Manchester im Sommer 1887.

Als die Engländer bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung von 1855 zum ersten Male in geschlossener Gruppe auf dem Continent auftraten, fielen sie wohl durch ihre Eigenart auf, vermochten aber doch gegenüber der damals gerade in ihrer vollen Blüthe stehenden französischen Malerei sich nicht zu behaupten. Theils gehörten sie einer in Frankreich bereits überwundenen Richtung an, theils zeichneten sie sich durch Absonderlichkeiten aus, welche wohl Erstaunen, aber keine volle Theilnahme erwecken konnten. Bedeutender war schon der Eindruck, den sie auf der Pariser Weltausstellung von 1878 hervorriefen, denn unterdessen war auch bei ihnen der volle Umschwung eingetreten und war ein Mann wie Millais als anerkanntes Haupt der Schule zu voller Geltung gelangt. Einen durchschlagenden Erfolg errangen sie jedoch erst auf der Berliner Jubiläumsausstellung von 1886. Hielt es auch noch schwer, sich gegenüber der reichen Zahl ganz neuer und sehr verschieden gearteter Individualitäten eine deutliche Vorstellung von den Wegen und Zielen der englischen Kunst zu bilden, so übte doch die Kraft und Eigenart dieser Gruppe eine mächtige Wirkung aus. Gegen den Schluss desselben Jahres gelangte Deutschland durch die grossherzige Schenkung, welche ein Hamburger Bürger, G. C. Schwabe, seiner Vaterstadt zuwendete, in den Besitz einer wahrhaft auserlesenen Sammlung neuerer englischen Bilder, die unter Verwerthung der Ergebnisse der Berliner Ausstellung schon nahezu hinreicht, um ein geschlossenes Bild von dem Wesen dieser Kunst zu gewähren.

Unter solchen Umständen dürfte der Boden in Deutschland genügsam vorbereitet sein, um für die Resultate der Jubiläumsausstellung, welche während des Sommers 1887 in Manchester abgehalten wurde und in reichhaltiger und vorzüglicher Auswahl die Entwickelung der englischen Kunst während der letzten fünfzig Jahre vorführte, einiges Interesse erwarten zu lassen.

In dreizehn Sälen waren da gegen sechshundert Gemälde lebender und gegen dreihundertdreissig verstorbener Künstler ausgestellt, ausserdem nahe an vierhundert Aquarelle, sowie eine Reihe von Stichen und Bildhauerwerken; fast alles aus Privatbesitz. Sehr wenige der wichtigeren Namen fehlten — sie werden gelegentlich mit angeführt werden —; bei einzelnen der namhaften Künstler vermisste man wohl dieses oder jenes ihrer bedeutenderen Werke: im Ganzen aber war die Zusammenstellung eine völlig ausreichende, selbst die älteren Meister waren in einer so stattlichen Anzahl vertreten, dass man nur gelegentlich die Erinnerung zu den in der National Gallery und im South Kensington Museum bewahrten Werken schweifen zu lassen brauchte. Für die Bilder lebender Meister besteht in London, abgesehen von der Sammlung der Aufnahmebilder in der Royal Academy, nur noch eine Sammelstelle, nämlich das South Kensington Museum, wo die aus den Mitteln der Chantrey-Stiftung angekauften Bilder vorläufig aufbewahrt werden. Ein Theil derselben, worunter freilich gerade einige der vorzüglichsten vermisst wurden, war zur Ausstellung hingegeben worden.

Die Schwierigkeit, sich unter dieser Bildermenge zurechtzufinden, wurde in erwünschtester Weise durch ein paar Publicationen behoben, die in eingehender Weise und mit einem für uns Deutsche merkwürdigen Freimuth die Ausstellung besprachen. Es sind dies die äusserst frisch geschriebene Broschüre des Mitglieds der Academie und Lehrers der Malkunst an derselben, J. E. Hodgson: Fifty Years of British Art, und die zuerst im Manchester Guardian veröffentlichten Critical Notices von Walter Armstrong. Von beiden Schriften ist im Folgenden ausgiebiger Gebrauch gemacht worden.

Die Art und Weise, wie ersterer seine Kritik übt, ist zu anziehend und eigenartig, als dass wir der Verlockung widerstehen könnten, hier einiges aus seiner Schrift anzuführen. Ein eigenthümlich Ding sei es, beginnt er, dass das Vergnügen, welches uns Gemälde gewähren, und das Interesse, welches sie in uns erzeugen, nicht immer mit den grossen Namen verbunden zu sein brauchen. Es handelt sich dabei eben um etwas von der Kunst Unabhängiges, um den Geist und den Willen, der die Kunst nur als ein Mittel verwendet, um die Individualität, die hinter dem Kunstwerk steckt. Wie eine wahrhaft musikalische Natur sich uns durch Vermittelung des Gesanges offenbart, so lässt uns auch der Maler in die Geheimnisse seines Herzens blicken, sei es offen und absichtlich, sei es unbewusst. Alles kommt schliesslich auf die Frage hinaus, ob wir den Mann lieben oder nicht. Wäre das Interesse an der Kunst häufiger und stärker, so würden wir auch mit viel grösserer Entschiedenheit unsere Stellung zu den einzelnen Kunstwerken einzunehmen wissen. Kunst ist, sagt er weiter, zuerst und vor allem eine Sache der Persönlichkeit. Mögen wir auch in einzelnen Fällen mit der Art der Wiedergabe, mit der Technik nicht einverstanden sein, Unbestimmtheit der Klarheit, Andeutung der Durchführung vorziehen: darauf kommt es im Grunde gar nicht an. Die oberste Pflicht des Malers ist, sich selbst treu zu bleiben. Die grosse Bedeutung, der wahre Werth einer solchen Ausstellung, wie der in Rede stehenden, liegt darin, dass sie uns die menschliche Natur besser kennen lehrt, und hierdurch unsere Fähigkeiten entwickelt und stärkt und uns zu liebevollem Eingehen auf die Thätigkeit unserer Mitmenschen bewegt.

Diese Art der Betrachtung ist besonders geboten und ergibt sich eigentlich von selbst beim Anblick einer Kunst, die wie die gegenwärtige englische ihre Hauptstärke in der Entwicklung einer Reihe scharf ausgeprägter, durchaus selbständiger Individualitäten besitzt. Dass solches nicht in gleichem Maasse von der ersten Hälfte der abgelaufenen fünfzig Jahre gilt, begründet den Hauptunterschied zwischen der älteren und der neueren Zeit und bezeugt den Aufschwung, welchen die englische Kunst während der Regierungszeit der gegenwärtigen Königin genommen. Wenigstens hinsichtlich des Genrebildes kann für diese erste Periode wirklich von einer Schule gesprochen werden, einer enggeschlossenen Gruppe, wie sie bei uns etwa die Düsseldorfer bildeten, wohl nicht ohne Einfluss von England her. Das landschaftliche Fach dagegen wies freilich eine viel grössere Mannichfaltigkeit der Richtungen auf.

Die Genremaler, welche im Jahre 1837 im Vordergrunde des Interesses standen und bis gegen Ende der fünfziger Jahre die Herrschaft ausübten,

folgten im Wesentlichen den Fussstapfen der Holländer des späteren siebzehnten Jahrhunderts. Dazu aber kam eine gewisse Reinheit, Unschuld und Harmlosigkeit, kurz ein conventioneller Optimismus, nach Hodgson's treffendem Ausdruck, der auf die Dauer ermüden musste. Es war eine Kunst, die vornehmlich durch die dargestellten Gegenstände auf das grosse Publicum zu wirken suchte, die meinte, ohne eine Stelle aus einem bekannten Roman, einer Komödie, ohne eine historische Anekdote als Unterlage nicht durchdringen zu können, daher immer mehr in das blosse Illustrationswesen, ja eher noch in die Gattung der lebenden Bilder verfiel. Sehen wir von einigen fein gemalten anspruchslosen Bildchen aus den letzten Lebensjahren des Begründers dieser Schule, David Wilkie († 1841) ab, so treten uns als Hauptrepräsentanten der Richtung entgegen Daniel Maclise († 1870) mit seiner 1838 gemalten Lustbarkeit in einer Baronial-Halle, Charles R. Leslie († 1859) mit seiner Testamentseröffnung aus Roderick Random, William Mulready († 1863) mit seinen anspruchsloseren, aber feiner empfundenen und in coloristischer Hinsicht kräftiger durchgeführten Genrebildern, wie der Whistonian Controversy und der Heumähscene; ferner Egg und besonders E. M. Ward, welch letzterer hier nicht vollständig kennen gelernt werden konnte, in der Londoner National Gallery dagegen ausreichend mit seinen gespreizten, kühl berechneten Compositionen aus den Jahren 1845 bis 50 vertreten ist. Von dieser Gruppe, zu der auch Webster († 1886), der süssliche Schulstubenmaler gehört, fehlte nur Augustus Wall Callcott († 1844), der im übrigen durch seine Landschaften ausreichend vertreten war.

Die ganze Richtung ist uns nicht fremd, wir kennen sie von den Arbeiten der Düsseldorfer Schule her, wie denen von Hasenclever, Lessing, Vautier bis zu Bockelmann und in gewissem Sinne auch Defregger herunter. In England aber kann dieser Standpunkt als ein überwundener bezeichnet werden. Wohl haben seit der mit der Mitte des Jahrhunderts beginnenden Reaction einzelne Maler fortgefahren, in ähnlichem Sinne zu malen, aber sie stehen als Ausnahmen da. Wir werden sie weiterhin zu erwähnen haben. Hier sei nur noch bemerkt, dass zur Zeit sich in England eine gewisse pietätvoll-patriotische Strömung bemerklich macht, welche darauf ausgeht, diesen während der letzten Decennien etwas stark unterschätzten älteren Meistern wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Doch wird wohl die Grenze hierfür bald erreicht sein.

Ganz anders erscheint die Landschaftsmalerei dieser Zeit. Sowohl Barret († 1842) mit seinen an Hackaert erinnernden Compositionen, wie Turner († 1851) mit der wilden Farbenfantastik seiner letzten dreissig Jahre, stehen ausser Zusammenhang mit der weiteren Entwicklung dieser Kunstgattung. Dagegen gaben so eigenartig veranlagte Künstler wie David Cox († 1859) und William Müller (aus Bristol, starb 1845 in seinem 33. Jahre) derselben die Signatur. Sie sind vorzüglich vertreten und bekunden in ihren glänzenden, reich componirten und kühn und farbig gemalten Bildern den gewaltigen Einfluss, welchen Constable auf die englische Landschaftsmalerei ausgeübt. Wir stimmen auch vollständig mit Armstrong überein, wenn derselbe meint, in nicht gar langer Zeit werde Constable in der allgemeinen Werthschätzung

diejenige Stelle einnehmen, welche jetzt Turner inne hat. Wohl hat letzterer in der Zeit zwischen 1800 und 1820 Schöpfungen von grossartigster Erfindung und feinster Poesie hervorgebracht, aber die Verirrungen, in die er darauf verfiel, haben ihn verhindert segenbringend auf andere einzuwirken. Constable's mächtige Individualität dagegen, welche ihn in der Natur die Spiegelbilder seiner eigenen unruhigen, nach Farbe und Bewegung trachtenden Seele erfassen liess, hat bleibende Früchte gezeitigt und der englischen Landschaftsmalerei zu jener hohen Blüthe verholfen, deren sie sich in den vierziger und fünfziger Jahren zu erfreuen hatte. Cox und Müller haben gegenseitig auf einander eingewirkt; doch während letzterer sich anfänglich ganz in dem Banne seines Vorbildes Constable befand, wie hier die Ansichten von Gillingham und die Schleuse bei heranziehendem Gewitter beweisen, und sich erst in Folge einer kurz vor seinem Tode unternommenen Orientreise zu einem selbständigen, weicheren Stil durchzuarbeiten begann, hat Cox sich seine Eigenart besser zu wahren gewusst und ist nie müde geworden, die endlose Tiefe des Himmels in seinen tausenderlei Erscheinungsformen und Beleuchtungen, bald tiefblau in hellem Mittagsschein, bald unheimlich düster und zerrissen, aber stets bewegt und farbenleuchtend, sowohl in Gemälden wie ganz besonders in kühn behandelten Aquarellen zur Darstellung zu bringen, daher ihm denn auch der Ruhm des ersten englischen Aquarellisten unbestritten ist. Einen Zeitgenossen von ihm, Peter de Wint († 1849), lernt man hier nur in seinen einst hoch geschätzten Aquarellen kennen. Dieselben leiden jedoch an jener gar zu fashionablen Glätte, welche damals an der Tagesordnung war. Angesichts seiner beiden grossen, von Constable beeinflussten und wohl auch auf dem Studium der in England besonders zahlreichen Werke Philip de Koning's beruhenden Landschaftsbilder im South Kensington Museum bekommt man jedoch einen unvergleichlich vortheilhafteren Begriff von diesem Künstler.

Von den älteren Landschaftern fehlt namentlich Chalon († 1854), der sich in seinen Fischerbooten bei Hastings im South Kensington Museum sehr vortheilhaft darstellt; gut ist ferner William Collins († 1847) vertreten; in den zahlreichen Aquarellen Copley Fielding's († 1855) zeigt sich dagegen jene Oedigkeit und Gelecktheit, welche seiner Zeit so hoch im Rufe stand, jetzt aber völlig ungeniessbar erscheint. Diese Ausblicke auf die endlosen gleichmässigen Rasenflächen eines stark gewellten Terrains, mit dem wolkenlosen klaren Himmel darüber, sind ja gar nicht so unnatürlich; man kann sie leicht in gewissen Theilen Englands antreffen, aber sie ermüden durch ihre Einförmigkeit, durch ihren Mangel an Charakter, durch das Weiche und Sentimentale, welches sich selbst in der wolligen Behandlungsweise der entfernteren Hügelreihen äussert. In seinen Seestücken, die bewegten Himmel und bewegtes Wasser zeigen, sowohl in Oel wie in Aquarell, erscheint Fielding viel vortheilhafter. Ein Gegenstück zu diesen Hügellandschaften bilden die conventionellen Seestücke des seiner Zeit sehr geschätzten Stanfield († 1867). Wirkungsvoller und feiner erweisen sich Holland († 1870) in seinen venezianischen Ansichten und Roberts († 1864) in seinen grossen Architekturstücken, wie hier dem Innern des Mailänder Doms.

Durch eigenthümlich modernes Gepräge fiel eine kleine Landschaft von Robert Tonge († 1856) auf. Redgrave, ein noch lebender Vertreter der alten Richtung, war durch eine Waldlandschaft vertreten, die jedoch durch ihre Maasse die Grenzen seines Könnens etwas überschritt. Im Uebrigen erwiesen sich Creswick († 1869) und John Linnel († 1882) als diejenigen, welche mit dem grössten Eifer und dem besten Erfolg die Ueberlieferungen dieser Zeit noch in die neue Periode hinein weiterführten. Ihren durchweg componirten und daher im Ganzen conventionellen Landschaften lässt sich eben eine wohl durchgebildete und daher überzeugende Individualität nicht absprechen. Ersterer ist feiner in der Durchführung, aber auch kühler in der Beleuchtung seiner an niederländische Vorbilder erinnernden Landschaften, unter denen die beiden grossen einander als Gegenstücke dienenden Abendschilderungen vom Jahre 1850 (Nr. 871 und 875), sowie die Steinfurth bei ruhigem Mittagslicht (Nr. 793) die hervorragendsten, auch wegen der vorzüglichen Behandlung des Himmels, sein dürften. Letzerer hält seine Compositionen mehr in geschlossenen Massen und ist leicht geneigt, ein zu goldiges Licht über sie auszugiessen; doch gelingt ihm bisweilen die Darstellung eines Phänomens wie der von der untergehenden Sonne beleuchteten Lämmerwolken auf seinem Bilde von 1862 (Nr. 910) vorzüglich. Bei weitem überragt aber wird beider Schöpferkraft durch den im Jahre 1878 verstorbenen Dawson, dessen Ansichten der Themse bei London, ferner Dovers und besonders das grosse Bild von Greenwich vom Jahre 1867 durch Kühnheit in der Darstellung des Wassers und der Luft in ihrer Bewegung zu dem Ergreifendsten gehören, was unsere Zeit geschaffen. Seine früheren Sachen fehlten gänzlich auf der Ausstellung.

Man sieht also, die englische Landschaftsmalerei älteren Stils bewahrte sich tief in die Zeit hinein, die bereits andere Grundsätze der Behandlung, ein vertieftes und gewissenhafteres Studium der Natur zu Tage förderte, ihre Kraft und Daseinsberechtigung. Der Grund dieser Erscheinung ist wohl darin zu suchen, dass die Maler sich an das Nächstliegende, Allen bekannte, an den heimischen Boden hielten, daraus stets wieder frische Kraft zogen und verhindert wurden, sich gar zu weit von der Wirklichkeit zu entfernen. Der poetische Sinn, den sie hierbei entwickelten, kann am ehesten durch einen Hinweis auf die Schaffensweise von Andreas Achenbach, Gude in seiner früheren Zeit, endlich Valentin Ruths vergegenwärtigt werden. Bis zu der schöpferischen Gewalt eines Preller aber ragt mit Ausnahme des in ganz anderer Richtung thätigen Constable keiner von ihnen heran. Oswald Achenbach dagegen erweist sich in seinen frühen, farbentiefen Bildern bereits als ganz der modernen Richtung angehörend.

Dagegen fehlte der Genremalerei die Uebergangszeit — von Historie kann überhaupt in England nur nebenher die Rede sein, weil dort hierfür die Tradition fehlt — ein solches belebendes, erfrischendes und stärkendes Element. Die grossen Sittenbilder von Frithe, wie der Derby-Tay (eine Wiederholung des einstmals vielbewunderten Bildes in der Londoner National Gallery), der Strand von Ramsgate, beunruhigen uns durch ihre Figurenfülle und erzeugen ein Gefühl der Erstarrung durch die Härte, mit welcher die flüchtigen Re-

gungen des Augenblicks in Mienen und Geberden wiedergegeben werden. Besser sind schon die gleichfalls figurenreichen, nur gar zu fein und gleichmässig durchgeführten Aquarelle von C. Green, der Jahrmarkt und der Cirkus. Eine Anzahl Maler, doch nur wenige, fahren auch noch in neuerer Zeit fort, das anekdotenhafte Genre zu pflegen; andere haben zu veränderten Sujets gegriffen, sind aber bei der alten trockenen Manier verblieben, wie der liebenswürdige Thiermaler Marks, der in der humorvollen Wiedergabe jener Sonderlinge, welche unter der Zahl der Natursammler am wenigsten auszusterben scheinen, wohl unübertroffen ist und hinsichtlich der Feinheit seiner Durchführung einzig dasteht; oder wie der Darsteller des Orients, Lewis († 1876), dessen mit unglaublichem Fleiss und grossem Geschick ausgeführte Aquarelle aus dem Leben des Orients wahrhaft in Erstaunen setzen, aber auch die Bemerkung Hodgson's berechtigt erscheinen lassen, dass Geduld und Ausdauer an sich nicht künstlerische Gaben sind und erst der Leitung durch die Einbildungskraft und der Ausfüllung durch das Gefühl bedürfen. Ebenso begründet ist Hodgson's Tadel, dass Lewis weder die Würde des Muselmannes noch die Grazie des Beduinen zu erfassen vermocht habe, sondern bei der treuen Wiedergabe der Nebendinge stehen geblieben sei, in welcher er freilich seines Gleichen nicht finde. In coloristischer Hinsicht steht ihm unser Gentz nahe. Den zuletzt genannten ist noch T. Faed anzureihen, der seit mehr als zwanzig Jahren in unveränderter Manier Bilder aus dem Leben der ärmeren Volksschichten malt, in liebenswürdig schlichter Weise deren bescheidene Freuden, bisweilen auch, jedoch nicht ohne Verklärung, deren stille Leiden schildernd, dabei aber kaum je aus dem selbstgeschaffenen Typus heraustretend und stets gleich conventionell in der Farbe.

Nur ein Künstler ragte in den fünfziger Jahren und zu Anfang der sechziger weit über alle andern hervor, der zu Aberdeen geborene, bereits 1867 verstorbene John Phillip, den man hier wie sonst nirgends mit einer Fülle seiner durchweg gesunden und völlig originalen und charaktervollen Schöpfungen kennen lernen konnte. Er hat freilich seine Anregungen aus Spanien geholt, das er im Jahre 1851 besuchte und wo er zugleich die Werke der grossen Künstler dieses Landes studirte. Doch denke man nicht etwa bei ihm Reminiscenzen an Murillo oder Velasquez zu finden; diese Meister haben ihn nur gelehrt, den Charakter des eigenartigen Volkes besser kennen zu lernen. Wenn man vor seinen so einheitlichen Werken steht, kann man sich schwer die Schilderung, welche Hodgson aus eigener Kenntniss von dem Wesen des Künstlers entwirft, damit zusammenreimen. Phillip, sagt er, war eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit; er malte sprungweise, wenn der Geist über ihn kam. Dann bedeckte er Flächen mit unglaublicher Raschheit. Zu anderen Zeiten aber sass er missvergnügt in seinem Lehnstuhl, als der trostloseste und melancholischste aller Menschen oder er besuchte seine Freunde und steckte sie an durch seinen Kleinmuth und seine Verzweiflung. Das Uebel, welches an ihm nagte, führte ihn von der Höhe seiner Kraft plötzlich dem Grabe zu. Sein frühes Bild, eine schottische Taufe in einer von der Sonne erhellten Stube, von 1850, will die englische Kritik nicht recht gelten lassen. Es ver-

räth aber bereits, wenn es sich auch in Anordnung und Stimmung noch an die alte Richtung anlehnt, die selbständige und scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers. Ein paar gleichfalls dem schottischen Leben entnommene Genrebilder von 1856 und 59 vermitteln den Uebergang zu seiner farbigen und kräftigen Manier, die in den während der Jahre 1862 bis 1865 gemalten Bildern aus dem spanischen Volksleben auf ihrem Höhepunkte erscheint. Die Cigarettenraucherin, der Wasserverkäufer, die beiden grossen Bilder: Murillo als Jüngling in den Strassen Sevilla's seine Bilder verkaufend, und »La Gloria«, welches mit vollem Erfolg die schwierige Aufgabe löst, einen tieferschütternden Vorgang mit einem ausgelassen heiteren auf einer und derselben Fläche zu vereinigen [1]); vor Allem aber »La Bomba«, so benannt nach dem am Schilde kenntlichen Wirthshause, in welchem sich zwischen der verführerischen Schenkin und einem von Lebenslust sprühenden Matador ein schalkiges Liebesscharmützel abspielt — das alles sind Schöpfungen, die wohl stets unter dem Besten, was gemalt worden ist, ihren Platz behaupten werden. In ein paar figurenreichen Repräsentationsbildern befand sich der Maler unter dem Druck der offiziellen Anforderungen. Als ein sich eng an ihn anschliessender Schüler erscheint F. W. Topham in seinen Aquarellen, namentlich in Bezug auf die Leuchtkraft der Farbe und die Plastik der Modellirung.

Als Maler der Uebergangszeit, die sich nicht mit dem anekdotenhaften Genre begnügten, reihen sich hier noch an: Etty († 1849), der sich gern in die Glückseligkeit des goldenen Zeitalters versetzte, äusserlich mit Riedel verglichen werden kann, jedoch demselben an Gediegenheit der Mache nicht gleichkommt; der Orientmaler Herbert, der anfänglich sich in melodramatischen Scenen aus Trauerspielen erging; Goodall, der bereits seit 1839 ausstellt und noch immer seine volle Rüstigkeit bewahrt hat, wie das schöne, tiefempfundene Bild der Flucht nach Aegypten auf der Berliner Ausstellung bewies; Poole († 1879), dessen elegisches, aber gesund empfindendes Naturell ihn die Scenen bei Mondschein bevorzugen liess; der vielfach wechselnde Elmore († 1881) und endlich der als Aquarellmaler hoch gefeierte Cattermole († 1868), dessen figurenreiche historische Compositionen uns jetzt sehr kalt lassen. Von den Portraitmalern dieser Zeit dürfte wohl keiner als besonders nennenswerth zu bezeichnen sein.

---

[1]) Der Gegenstand ist uns freilich ohne Kenntniss der spanischen Sitten nicht recht verständlich: während auf der einen Hälfte des Bildes eine lustige Schaar, von lebhaft theilnehmenden Zuschauern umgeben, auf der Strasse tanzt, bemühen sich auf der andern, beschatteten, ein paar Personen einem in Trauer verlorenen jungen Weibe, welches an der nur durch einen Vorhang theilweise abgeschlossenen Thür eines Hauses hockt, in dessen Innerem man ihr todtes Kind aufgebahrt sieht, zuzureden, doch an dem Tanze theil zu nehmen; das Tamburin, das die Frau lässig in der Hand hält, deutet auch darauf hin, dass sie die Verpflichtung hierzu selbst anerkennt, jedoch unfähig zu einem Entschluss ist. Wenn auch der Beschauer nicht weiss, worin diese Verpflichtung ihren Grund hat, so empfindet er doch, dass hier eine Sitte vorliegt, die das Gefühl der Betheiligten nicht im Geringsten verletzt; daher wird er auch nicht zur Empörung gereizt, sondern fühlt nur verstärktes Mitleid mit der Hauptperson dieses Dramas.

Hier ist der Ort, um die merkwürdige Erscheinung der Präraphaeliten zu besprechen. Bisher waren sie nur gelegentlich mit ihren Werken vertreten; hier zum ersten Mal konnte man sie in ausreichender Fülle sehen, namentlich den Begründer und das treibende Element dieser ganzen Richtung, Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), der, abgesehen von seinen Anfängen, kaum an die Oeffentlichkeit hervorgetreten war und sich vollständig auf den Kreis seiner Verehrer eingeschränkt hatte. Man hört öfter die Behauptung, dass diesen Präraphaeliten der Umschwung zuzuschreiben sei, der sich seit den sechsziger Jahren in der englischen Malerei vollzogen. Dann hätte sich ihre Einwirkung freilich erst recht spät bemerklich gemacht, da sie bereits zu Ende der vierziger Jahre ihre Thätigkeit begannen. Leugnen lässt sich nicht, dass einzelne Künstler dieser Gruppe, kraft ihrer Individualität, einen bedeutenden Einfluss ausgeübt, aber im Uebrigen war es sicherlich mehr die veränderte Zeitströmung, das Heraustreten Englands aus seiner bisherigen isolirten Stellung, welche den Umschwung herbeiführen halfen. Durch ihr mannhaftes Auftreten mögen die Präraphaeliten in Manchen das Gewissen geweckt haben; aber eine unmittelbare Nachwirkung ihrer Tendenzen, ihrer besonderen und gemeinsamen Auffassungs- und Darstellungsweise lässt sich schwerlich nachweisen, wenn man die im Weiteren zu besprechende abgesonderte kleine Gruppe der Neopräraphaeliten ausnimmt. Im Ganzen dürfte der gesunde Sinn des englischen Volkes, der sie als die Excentrischen bezeichnete, Recht behalten. Sie empfanden die Fäulniss, welche die Kunst zu ergreifen begann, waren von einem heiligen Eifer für die gute Sache erfüllt, versahen es aber, abgesehen von den krankhaften Theorien einzelner unter ihnen darin, dass sie über das Ziel hinausschossen, statt an das Bestehende anzuknüpfen, zu weit entlegenen Zeiten und der Sprache eines völlig fremden Volkes griffen, sich selbst aber das Ideal der Vollkommenheit und der Treue der Naturnachahmung so hoch steckten, dass es durchaus unerreichbar bleiben musste. Infolge des mangelnden Zusammenhanges mit ihrer Umgebung und dem Publicum verbissen sie sich immer mehr in ihre Absonderlichkeiten und brachten so jene farbenstrahlenden und minutiös durchgeführten Bilder hervor, welche es im Grunde doch nicht über den kaleidoskopartigen Eindruck hinaus bringen, weil ihnen das Beste fehlt: die Unmittelbarkeit, Frische und Einheit der Empfindung.

Ueber die Präraphaeliten ist namentlich durch die Veröffentlichungen eines derselben, Holman Hunt, in der Contemporary Review 1886 ein helles und richtigeres Licht verbreitet worden. In bewusster Opposition gegen den herrschenden Conventionalismus, unter dem Einfluss der glühenden Beredtsamkeit John Ruskin's, welcher in seinen Modern Painters Treue und Naturwahrheit als Losung ausgegeben hatte, stellten drei junge Leute — Rossetti, Millais und Hunt — 1849 Werke aus, welche an keine der bestehenden Richtungen anknüpften, dagegen durch die Anwenduug völlig ungebrochener Farben an die Weise des fünfzehnten Jahrhunderts erinnerten. Die heftige Opposition, die sofort im Publicum erstand, veranlasste sie nebst ein paar Gleichgesinnten sich nach Art einer Brüderschaft zu verbinden (daher die Initialen P. R. B.,

Präraphaelite Brotherhood, welche sie auf ihre Gemälde setzten) und bestimmte Grundsätze aufzustellen, wonach die Wahrheit um jeden Preis, nicht etwa die blosse Wahrscheinlichkeit zu erstreben, die durch gedankenlose Ueberlieferung fortgepflanzte schöne Lüge aber mit allen Mitteln zu bekämpfen sei. Zugleich wurde damit ein didaktischer Zweck verbunden: denen, die nicht denken und nicht sehen, sollten die Augen und der Sinn erschlossen, die Natur aber als die einzige und wahre Quelle aller Kunst proclamirt werden. Den Namen wählten sie, nicht etwa weil sich ihnen in Raphael der Verfall darstellte, sondern weil sie fanden, dass nur bis zur Zeit seiner römischen Thätigkeit die Kunst völlig rein und gesund gewesen sei. — Es folgten ein paar Jahre bittersten Kampfes, bis ihnen Ruskin im Jahre 1851 direct zu Hilfe kam. Eine Zeitschrift, die sie unter dem Titel: Germ, dann Art and Poetry veröffentlichten, musste nach kurzem Bestehen eingehen; sie gaben es nach wenigen Jahren auf, die Ausstellungen zu beschicken, und wurden nur von einigen Anhängern, die ihnen ihre Gemälde abkauften, gehalten. Erst Millais gelang es, für die Bemühungen der Präraphaeliten Anerkennung zu erringen; aber sein gesunder Sinn liess ihn bald erkennen, dass es auf dieser Bahn kein Weiterschreiten gebe, und so wandte er sich denn jener Manier zu, welche als die für ihn charakteristische jetzt allgemein bekannt ist. Immerhin ist es zu bedauern, dass gerade seine präraphaelitische Periode auf der Ausstellung nicht vertreten war, denn einige seiner tiefstempfundenen und ergreifendsten, auch in coloristischer Hinsicht hervorragendsten Werke gehören ihr an.

Rossetti, der Fanatiker und Apostel dieser Sekte, der sich seit dem Anfang der fünfziger Jahre in weiser Scheu von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, konnte hier in einer Reihe seiner gefeiertsten Werke, von denen das grössere Publicum bisher nur von Hörensagen gewusst, kennen gelernt werden. Ein Schüler des nur um ein paar Jahre älteren, bizarren, aber thatkräftigen Maddox Brown, baut er seine Bilder ganz auf gewisse Farbenverbindungen auf, die berauschend auf das Auge wirken, wie auch seine Gegenstände nur eine bestimmte Stimmung zu erregen streben: immer ist es das leidenschaftlich geliebte, ja vergötterte Weib, eine üppige Erscheinung mit strotzendem Haarwuchs, tief liegenden, düstere Räthsel bergenden Augen unter buschigen Brauen, schwellenden, wie zum Kuss sich bäumenden und doch verächtlich sich kräuselnden Lippen, als sei die Gluth, die sie suchen, hienieden doch nirgends zu finden, endlich mit einer langen, leicht aufgestülpten Nase und besonders starkem, kräftig gerundetem Kinn: dieses selbe Weib ist es immer, das bald als Beata Beatrix, bald als Sibylle, als Blessed Damozel oder als Joli Coeur mit Vorliebe in halber Figur, vorgeführt wird. Die Aquarelle behandeln meist so verfängliche Gegenstände wie die verbrecherische Borgia-Familie, Francesca da Rimini etc. Man hat bei Gelegenheit des Erscheinens von Rossetti's Gedichten im Jahre 1870 von der fleshly school of poetry gesprochen und dadurch natürlich den Unwillen aller seiner Anhänger in hohem Grade erregt. Aus diesen Gemälden aber spricht gleichfalls eine durch und durch ungesunde Seele, eine völlig überreizte Einbildungskraft. Was sich poetisch andeutungsweise wiedergeben liess, soll hier zu greifbarer Gestalt gebracht werden; da es aber mit

seinem Inhalt weit über die Form hinausgeht, bleibt es unklar und mystisch. Der aus der frühesten Zeit des Künstlers (1850) stammende Versuch, die Verkündigung der Maria eigenartig aufzufassen, 1886 von der National Gallery erworben, befriedigt schon mehr, doch wird man nach Kenntniss seiner übrigen Werke misstrauisch über das, was in die Begegnung dieses siegesbewusst einherschreitenden männlich schönen Engels und die angstvoll auf ihrem Lager zusammengekauerte mädchenhafte Gestalt der Maria hineingeheimnisst sein mag. Indem Rossetti die öffentliche Kritik mied, ging er auch des Vortheils verloren, durch dieselbe in seinen Irrthümern berichtigt zu werden. Sein Dilettantismus äussert sich nicht bloss in den häufigen Verzeichnungen. Dass aber dieser Feuergeist mit dem abgehärmten Gesicht und den träumerischen, wie nach innen gekehrten Augen, der sein Aeusseres vernachlässigte, dafür aber in der Unterhaltung die einschmeichelndste Anmuth und die ausgesuchteste Höflichkeit entwickelte, zum Gegenstand des Cultus der vornehmen Gesellschaft werden konnte, lässt sich sehr wohl begreifen.

Ganz anders geartet war der Dritte im Bunde, Holman Hunt. Zu höchster Gewissenhaftigkeit im Studium der Einzelheiten geneigt, dabei mit schöpferischem Sinn begabt, wurde er nur durch seinen Hang zur Grübelei dazu verleitet, Vorstellungen zum Ausdruck bringen zu wollen, welche sich bildnerisch überhaupt nicht darstellen lassen. Seine Gemälde bergen immer irgend welche Lehre oder Allegorie oder Vergleichung, welche jedoch erst durch eine Erklärung mitgetheilt werden muss; daneben besitzen sie aber auch ihren greifbaren und durchaus verständlichen Lebensgehalt. So malt er zum Beispiel den Sündenbock, welcher in dem schmelzenden Eise des Nordpols versinkt: es ist aber nur eine wunderbar poetische Landschaft; ebenso die verirrten Schafe auf ödem, jäh zum Meere abfallenden Felsrücken. Wir können die Bilder, welche nur allzu grell in den Farben sind, geniessen, auch ohne nach deren verborgenem Inhalt zu forschen, und müssen dem Künstler einen entschieden gesunden Sinn zuerkennen. Unter seinen Aquarellen befinden sich einige Ansichten aus dem Orient, welche er auf seiner in der Mitte der fünfziger Jahre ausgeführten Reise gefertigt. Bei grossen figürlichen Darstellungen, wie dem »Schatten des Todes« von 1870—1873 — Christus, bereits erwachsen, in der elterlichen Behausung stehend und die Arme von sich streckend, so dass der erschreckten Mutter sein Schatten in Gestalt eines Kreuzes erscheint — kommt seine kleinliche, peinlich gewissenhafte Manier zu kurz.

Von sonstigen Präraphaeliten war nur Hughes (geb. 1832) mit einem Mädchenbilde vertreten, welches 1854 ausgestellt war.

Zwei der tüchtigsten Künstler dieser Art, die sich aber keineswegs zu den Präraphaeliten zählen lassen wollen, werden doch nicht anders als mit ihnen zusammen genannt: Maddox Brown, der Lehrer Rosetti's, und William Dyce. Nur um ein paar Jahre älter als die Begründer der neuen Richtung, hielten sie sich abseits von Letzeren, befolgten aber hinsichtlich des Colorits und der Detailbehandlung dieselben Grundsätze. Dyce brachte mit Vorliebe Scenen aus der heiligen Geschichte zur Darstellung, in denen er den Kern

der Handlung mit grosser Innerlichkeit ergriff, der Landschaft als einem wesentlichen Moment Beachtung schenkte, aber bisweilen durch die sich auf jeden Grashalm und jeden Faden erstreckende Gewissenhaftigkeit in Härte verfiel, sich hierin von dem ihm geistesverwandten Gebhardt unterscheidend. Maddox Brown ist ein mit seltener dramatischer Kraft begabter, zu ganz ungewöhnlicher Concentration veranlagter Künstler. Seine Balkonscene aus Romeo und Julia, der Abschied der beiden Liebenden — hier auch im Aquarell und noch vortheilhafter vertreten — führt in ergreifender und überzeugender Weise die Gewalt der Liebe vor; sein »Work« von 1865, eine allzu gedrängte und zu philosophisch angelegte Gegenüberstellung der verschiedenen Gattungen von Arbeitenden und Müssiggängern, enthält doch viele fein beobachtete, höchst fesselnde Einzelheiten; mit packender Gewalt aber erfasst den Beschauer das schön durchgeführte Aquarell von dem greisen Eliah, der den vom Tode erweckten, noch in seine Leichentücher gehüllten Sohn der Wittwe zu der verzweiflungsvoll am Fusse der Grabkammer knieenden Mutter hinabträgt.

Wir sind bei den Schöpfungen dieser Meister wie Hunt, Brown und Dyce länger verweilt, weil wir glauben, dass dieselben wegen ihres unleugbaren Ernstes und ihrer fesselnden Eigenart trotz mancher Absonderlichkeiten in der Durchführung ihren Werth auch für spätere Zeiten behalten werden. In Deutschland gibt es wohl auch Meister, welche Aehnliches anstrebten; vielleicht stehen die Romantiker wie Steinle und Schwind den Präraphaeliten am nächsten; aber sie unterscheiden sich durch das Fehlen der Farbe von denselben; die modernen Romantiker, wie Feuerbach und Böcklin, bedienen sich einer viel freieren Darstellungsweise. *W. v. Seidlitz.*

(Schluss folgt.)

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1887.

I.

Italien. Auch in dem abgelaufenen Jahre hat Italien verhältnissmässig weniger als sonst zum weiteren Ausbau unserer Wissenschaft der christlichen Alterthümer beigetragen: immer das Meiste noch und immer höchst Dankenswerthes bot unser verehrter Altmeister de Rossi. Er hat zu Anfang des Jahres den Schmerz gehabt, in der Sitzung des 4. Februar im Namen des k. deutschen archäologischen Instituts Wilhelm Henzen die Gedächtnissrede halten zu müssen [1]). Henzen hat auf dem uns hier beschäftigenden Gebiete nicht gearbeitet. Aber die Vertreter der christlichen Alterthumswissenschaft schulden und zollen auch ihm einen unvergänglichen Dank. So viele Jahre hindurch hat er uns Alle in unseren Arbeiten mit stets gleicher Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit unterstützt: was er für die römische Epigraphik gewirkt, ist mittelbar auch der christlichen Archäologie zu Gute gekommen. Möge sein Bild als das eines Mannes von unentwegter und reinster Liebe zur Wissenschaft der jüngeren Generation stets als Muster vorschweben! Möge auch vor Allem das Beispiel nicht verloren sein, welches seine Persönlichkeit uns Allen gab, indem sie wie kaum eine andere das einträchtige und brüderliche Zusammenwirken aller redlich Forschenden lehrte: denn sein Wirken war in der That, wie de Rossi's schöne Gedächtnissrede am Schlusse hervorhebt, ein Simbolo eloquente della fratellanza nelle investigazioni scientifiche, che non conosce diversità di nazioni, ed abborre da gare meschine: di quella fraternità, di che l'Henzen fu esemplare compito e viva personificazione, non verbo et lingua, sed opere et veritate.

Von dem Bullettino di arch. crist. erschien seither der IV. Serie IV. Jahrgang (1886). Er gibt zunächst die Protokolle der Sitzungen der Societa di archeologia cristiana, welche jetzt nicht mehr wie früher in S. Carlo di Catinari, sondern in dem Palazzo dell' Academia ecclesiastica gehalten werden. Es sei Folgendes herausgehoben:

---

[1]) De Rossi, G. B., Adunanza Solenne dell' Imp. Istituto archeol. germanico in commemorazione di Gugl. Henzen il di 4 Febbr. 1887. Discorso de G. B. de Rossi. Roma 1887. 8°.

Cos. Stornajolo macht auf Gemälde des 9. Jahrhunderts aufmerksam, welche in einem Souterrain der Basilika S. Vincenzo al Volturno erhalten sind und Scenen aus dem Leben der hl. Jungfrau und der Märtyrer Stephanus und Laurentius behandeln. Die Malereien sind von dem Byzantinismus unberührt und liefern einen neuen Beweis für die Erhaltung eines von jenem unabhängigen nationalen Stils. — De Rossi zeigt eine Copie Mariani's nach dem kürzlich im Cömeterium der hl. Felicitas aufgedeckten Gemälde. — Marucchi über Funde in S. Agnese f. l. m., wo das Bruchstück einer Marmortransenna mit dem Bilde der hl. Agnes und weiter ein Sarkophagrelief mit dem bärtigen Erlösertypus zum Vorschein kam, wie er seit Ende des 4. Jahrhunderts uns entgegentritt. — Einer Mittheilung Ign. Giorgi's entnimmt der Vorsitzende, dass einer der kürzlich von der Bibl. nazionale erworbenen Codd. Sessoriani (Nr. 55) ein dem hl. Augustin zugeschriebenes metrisches Elogium eines bisher unbekannten von den Donatisten getödteten Märtyrers Nabor und das metrische Epitaph eines christlichen Knaben Hilarius bietet. Beide sind in mehr als einer Hinsicht bemerkenswerth. — De Rossi über Ausgrabungen in S. Felicita, wo ein unterirdisches Oratorium, vermuthlich die Grabstätte des Silanus, einer der Söhne der Märtyrerin, zu Tage trat. — Marucchi über Ausgrabungen im Cömeterium S. Sebastiano. — De Rossi berichtet auf Grund von Mittheilungen Liell's über den bekannten Paulinussarg in Trier. — Ders. über ein eigenthümliches Denkmal, welches seiner Zeit der Marchese Campana in der Nähe des Scipionengrabes zwischen Via Appia und Ardeatina aufgedeckt hatte. Es ist vermuthlich eine Grabstätte syrischer Christen. Die Taf. 2 und 3 geben eine von Wilpert besorgte Restitution der Gemälde (Guter Hirte, zwischen vier ornamentalen Köpfen, und Moses an den Felsen schlagend, die Brodvermehrung, die Auferweckung des Lazarus; weiter in einem Arcosolium weibl. Orans; Daniel zwischen den Löwen, Noe in der Arche; der Paralytische; Jonas auf einem Felsen sitzend). De Rossi gedenkt auf diesen interessanten Fund zurückzukommen. — Le Blant über die Vorstellungen der Heiden betr. der Christen (s. u.). — De Rossi über die Διδαχὴ τῶν δώδεκα ἀποστόλων, die er geneigt ist, dem Ausgang des 1. Jahrhunderts zuzuschreiben. Gute Bemerkungen betr. der Taufe und Eucharistie, wie sie uns in der Didache entgegentreten. Es wird namentlich ein jüdisches Glas, welches Bull. 1882, 156 ff. behandelt worden war, mit den Angaben der Didache betr. der Eulogia zusammengestellt und aufgewiesen, dass gewisse Reticenzen des neugefundenen Actenstückes auf die Arcandisciplin zurückzuführen sind. — De Laurière über eine christliche Inschrift von 347 und einen Sarkophag mit dem guten Hirten (4. Jahrhundert) in der Kirche S. Bernard de Comminges in Frankreich. — Duchesne über die im Liber Pontif. erwähnten städtischen Diakonien und deren Unterschied von den Presbiterialtituli. — De Rossi über eine sehr bedeutende Ausgrabung in Philippeville in Algerien, wo eine grosse christliche Basilika zu Tage trat, über welche zunächst das Bull. de corr. Africaine Alger 1885. III. § 28 f. und die Comptes rendus de l'acad. des Inscr. 1886, p. 223 f. berichtet haben. Leider fehlen noch nähere Angaben über Grundriss und Details des Baues, welcher durch

eine metrische Inschrift als von dem Bischof Navigius dem Andenken einer Märtyrin Digna errichtet, bezeugt wird: MAGNA QVOD ADSVRGVN(t) SACRIS ‖ FASTIGIA TECTIS ‖ QVAE DEDIT OFFICIIS SOLLICITVDO PIIS ‖ MARTVRIS ECCLESIAM VENERAN ‖ DO NOMINE DIGNAE ‖ NOBILIS ANTISTES PERPETVV(s) ‖ QVE PATER ‖ NAVIGIVS POSVIT CRISTI LE ‖ GISQVE MINISTER ‖ SVSPICIANT CVNCTI RELIGIONIS OPVS. Interessant ist ausserdem die Aufdeckung eines Grabes unter dem Mosaikboden der Basilika. Man fand da in einem Sarkophag die Gebeine eines jungen Mädchens und vier grosse Nägel. De Rossi bezweifelt nicht, dass diese Nägel hier als Zeichen und Instrumente des Martyriums beigesetzt sind; zu einem Holzsarge, von dem keine Spur zu entdecken war, konnten sie nicht gehören. Ich bin in der Lage, ein interessantes Pendant zu diesem Funde aus Trier zu berichten. Man hat dort vor Kurzem in der dem altchristlichen Cömeterium von S. Maximin benachbarten Petersstrasse Gräber, anscheinend von römischen Soldaten, gefunden, deren eines (oder mehrere?) neben dem ausgestreckten Skelett vier grosse, an der Stelle, wo Hände und Füsse gebettet waren, liegende Eisennägel darbot. Diese Nägel haben ganz die Form desjenigen, welcher in der Trierischen Domkirche als Nagel vom Kreuze des Herrn verehrt wird, und von welchem ich in meiner Schrift über diesen Gegenstand (Beitr. z. Trierischen Arch. u. Gesch. I, Trier 1808) eine Abbildung gab. Der Grabfund, welcher mir bekannt wurde, befindet sich gegenwärtig im Besitz des hier in Freiburg wohnenden Generalarztes a. D. Dr. von Beck.

Ein zweiter Aufsatz des Bullettino behandelt das an der Appischen Strasse bei S. Sebastiano hervorgetretene Mausoleum der Uranii, dessen Inschrift aus dem Jahre 349 (Consulat des Limenius und Catullinus) datirt ist. Es gelang de Rossi, den Zusammenhang dieser Grabstätte mit der Familie herauszustellen, welcher Uranius Satirus, der Bruder des hl. Ambrosius, B. von Mailand, angehörte: das Grab bei S. Sebastiano kann als eines derjenigen betrachtet werden, welche in der Grabschrift von Ambrosius' Schwester, der hl. Marcellina in Mailand, erwähnt werden: *sprevisti* PATRIIS *corpus sociare* SEPVLCRIS (C. J. L. V, p. 623, 16. Jesus Christ. II, p. 182. Bull. 1864, p. 78. RS. III 25).

An dritter Stelle bringt das Bullettino den ersten Theil eines sehr eingehenden Commentars über die frühesten Inschriften von S. Priscilla. Die noch nicht abgeschlossene Untersuchung wird indirect auch kunstgeschichtlich Gewinn abwerfen, insoferne sie festen Boden schaffen wird, um das Alter der bekanntlich der frühesten christlichen Zeit zugeschriebenen Wandmalereien dieses Cömeteriums mit grösserer Sicherheit zu bestimmen.

Von den ‚Musaici cristiani' ist seither die Doppellieferung XV und XVI ausgegeben worden. Wir haben uns zu wiederholten Malen, zuletzt Repert. X, p. 170 f. eingehend über die Vorzüge und Verdienste dieser glanzvollen Publication ausgesprochen, so dass hier eine kurze Angabe des Inhalts des neuesten Heftes genügen wird. Wir erhalten da zuerst das Apsidalgemälde von S. Maria in Domnica (in Navicella). Diese auf dem Cölius gelegene Kirche führt ihren Beinamen nicht, wie Gregorovius meint, von Domnicum = Dominicum, im

Sinne von Conventiculum zu gottesdienstlichen Handlungen. Wo immer in der christlichen Epigraphik die abgekürzte Form Domnicus, Domnica auftritt, zeigt sie Personennamen an; auch der Sonntag, dies dominica, wird nie in domnica abgekürzt. Hier ist Domnica Beiname, bezw. Uebersetzung der Cyriaca, welche nach den Acta S. Laurentii auf dem Cölius den christlichen Synaxen ihr Haus öffnete. Der Liber Pontificalis berichtet, dass Paschal I (also um 817—821) die fast völlig zerfallene Kirche restaurirte und die Apsis mit einem Mosaikgemälde schmückte. Das 15. und 16. Jahrhundert sahen, gleich dem 18., abermalige Restaurationswerke, ebenso das 19. unter Gregor XVI. Infolgedessen unterlag das Mosaik mannigfachen Veränderungen, welche u. A. ein Vergleich von Ciampinis' Abbildung mit der hier zum erstenmal gegebenen farbigen Wiedergabe erkennen lässt, und welche die an sich schon steife und monotone Composition des 9. Jahrhunderts vielfach beeinträchtigt hat. Das seit Pietro Sabino mehrfach copirte und vor de Rossi nie genügend publicirte Werk gehört zu den Denkmälern des tiefsten Verfalls, bietet indessen ikonographisch einige beachtenswerthe Züge.

S. Stefano Rotondo ist bekanntlich nach dem Papstbuch durch P. Simplicius (468—482) geweiht worden. Seit Flavio Biondo hat man sich gewöhnt, diesen Rundbau als einen ursprünglichen heidnischen Tempel oder ein Macellum publicum (Markt) zu betrachten. Hübsch erklärte ihn zuerst als das Werk des P. Simplicius, indem er vier Apsiden annahm, welche den Rundbau nach allen vier Seiten erweitert hätten. De Rossi's Untersuchung der Fundamente erwies nur eine dieser angenommenen Ausbauten als vorhanden; und diese Tribuna gehört dem ersten Bau nicht an. Im Uebrigen entspricht die ganze Architektur dem 5. Jahrhundert. Der gewöhnlichen Annahme, dass Altar und Chor die Mitte des Baues einnahmen, tritt de Rossi entgegen. Laut einer im 9. Jahrhundert durch einen Anonymus aufgelesenen Inschrift begann P. Johann I, 523, die Kirche mit den bisher fehlenden Mosaiken zu schmücken; Felix IV (bis 539) führte das Werk weiter, die Uebertragung der Gebeine der HH. Primus und Felicianus von Nomentum nach Rom gab P. Theodor 648 Veranlassung, den Arbeiten dieser beiden Päpste, welche zu Grunde gingen, das Apsidalgemälde hinzuzufügen, welches die genannten Märtyrer darstellt. Das über dem Kreuze geordnete, in einen Nimbus eingeschriebene Brustbild des Erlösers ist modern; doch existirte hier ehedem ein altes Bild des Herrn, ähnlich den in Monza auf den bekannten Oelfläschchen erhaltenen. Restaurationen verschiedener Zeit haben dem an sich schon monotonen Werk bedeutenden Eintrag gethan. Es ist von Ciampini, d'Agincourt und Garrucci wiedergegeben, von de Rossi zuerst in Chromolithographie. An dritter Stelle gibt uns derselbe das Mosaik in S. Teodoro, am Fusse des Palatin: Christus auf dem Weltglobus, umgeben von Petrus und Paulus und zwei ungenannten Heiligen. Es wird zunächst festgestellt, dass die erste Erwähnung dieser Theodoruskirche nicht durch die Notiz der Vita Hadriani vom Jahre 795 (Lib. Pont.) gegeben ist, welche sich auf eine gleichnamige Kirche in Sabello iuxta domum cultam Sulpitianam bezieht, sondern in der Vita Leo's III (eb.), wo sie als diaconia erwähnt wird. Eine Restauration der Kirche und ihres Mosaiks

fand 1642—1644 (nicht 1674) durch den Cardinal Franc. Barberini statt. Die Entstehung der Kirche wie des Mosaiks setzt de Rossi mit guten Gründen in die zweite Hälfte des 6. bis Anfang des 7. Jahrhunderts. In den beiden ungenannten Heiligen ist er geneigt, die beiden, bei den Griechen neben einander genannten und verehrten HH. Theodor, den Feldherrn und den Tiro, zu sehen; doch hält er es für denkbar, dass in der stark modificirten Gestalt des von Paulus Vorgestellten ein hoher byzantinischer Beamter zu sehen ist, der im 6. Jahrhundert auf dem Palatin residirt und die Kirche gestiftet hätte.

Sehr verwickelt und dunkel ist die Geschichte des Mosaiks, welches den Bogen der Placidia in S. Paolo f. l. m. schmückt, und welches zu den berühmtesten Werken dieser Gattung zählt. Mit gewohnter Meisterschaft hat de Rossi in diese Partie neues Licht gebracht. Wie man weiss, wurde die Basilika durch Constantin über dem Grabe des Apostels erbaut: dieser constantinische Bau lag mit dem Narthex an dem Hügel, welcher die Katakombe der Lucina barg, und mit der Apsis nach der Tiber und der dieser folgenden Via Ostiensis. Nach dem Brande von 1823 fand der Architekt Belloni die Reste dieses Baues wieder und publicirte sie in der Schrift La primitiva Basilica di S. Paolo, Roma 1853. Duchesne's Prüfung des Originaltextes, welcher uns den Bau durch Constantin überlieferte, stellt heraus, dass einer der Söhne des Constantin, Constans oder Constantius, das Werk vollendete. Ein Neubau wurde, wie für die vaticanische Basilika, durch Decret Valentinians II 386 verfügt. Die durch die Collect. Avellana bekannte, von Panvinio und Baronio bereits erhobene Thatsache erscheint durch de Rossi hier durch neue Beweise gestützt; es wird auch gezeigt, weshalb die Inschrift des Mosaiks Theodosius und Honorius als Urheber des Baues bezeichnen, während derselbe im Wesentlichen noch vor 395, unter der Regierung Valentinians II vollendet wurde. Uebrigens ist die erwähnte Inschrift (THEODOSIVS CEPIT PERFECIT ONORIVS AVLAM ‖ DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI) ein Werk der neueren, nach Ciampini erfolgten Restaurationen; ursprünglich, so vermuthet de Rossi, stand dieser Text, welchen uns das Manuscript von Einsiedeln und andere alte Zeugen bewahrt haben, im Innern der Apside, deren primitiver Schmuck im 13. Jahrhundert verloren ging und durch P. Honorius III. erneuert wurde. Es wird weiter der Antheil festgestellt, welchen Leo I d. Gr. (nicht Leo III) an Vollendung und theilweiser Erneuerung der durch Honorius begonnenen Mosaikmalerei der Apsis nahm, natürlich unterstützt durch des letztern Tochter Placidia. Die Verse über dem Apostel Petrus lauten jetzt:

Voce dei fis Petre DEI PETRA CVLMEN HONORIS
*Aulae coelestis splend*OR ET OMNE DECVS

wo aber die in Cursiv gedruckten Worte moderne Restauration nach Ciampini's Vermuthung sind. Die von Letzterm noch nicht gekannten Handschriften von Klosterneuburg und Göttweih geben indessen den echten Text also:

Ianitor hic coeli est fidei petra culmen honoris
Sedis apostolicae rector et omne decus,

welche Inschrift Garrucci irrthümlicher Weise auf den Vatican bezog. Ebenso ist das über Paulus stehende Distichon nach Ciampini's Restitution falsch ergänzt:

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVS HONORIS
VAS SE DELECTVM GENTIBVS ESSE PROBAT,

was auch mit den von Margerini bemerkten Resten der alten Inschrift nicht zusammenstimmt. De Rossi vermuthet:

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT *paulus et ipse*
VAS *fi* DEI ELECTVM GENTIBVS *et populis*

(also Anspielung auf Apostelgesch. 9, 15).

Die Basilika litt 801 durch ein Erdbeben schweren Schaden, den Leo III ausbesserte, während er, entgegen den Annahmen Panvinio's und Garrucci's, an der Restauration des Mosaiks keinen Theil hat.

Das Querhaus der Basilika war ehedem durch acht Säulen getragen und über dem Grab des Apostels durch eine in einer Arcatur sich öffnende Mauer getheilt. Bisher konnten die Geschichtsschreiber der Basilika die Entstehung dieser Mauer nicht erklären. De Rossi zeigt, dass sie das Werk Innocenz II (1132—1143) ist.

Ein anderes Erdbeben, 1349, zerstörte einen Theil der Basilika, doch dachte man vor Martin V, 1426, nicht an eine Ausbesserung des Schadens. Die Inschriften des Arcus Placidiae scheinen im 15. Jahrhundert ganz vom Staub überzogen gewesen zu sein, da Pietro Sabino trotz seiner sonstigen Sorgfalt ihrer nicht gedenkt. Ebenso übergeht Panvinio die Inschriften um die Mosaiken des Bogens, obgleich er die der Apside mittheilt. Sixtus V scheint den Bogen gereinigt zu haben, so dass zu seiner Zeit Pompeo Ugonio und de Winghe die Inschriften copiren konnten. Cassiano del Pozzo's Zeichnung (Windsor-Castle II, p. 16) constatirt namhafte Lücken in den Bildern, wie sie dann Ciampini Vet. Mon. pl. LXVIII und nach ihm d'Agincourt und Garrucci reproducirten. Clemens XII liess das Mosaik restauriren: eine Ansicht des restaurirten Zustandes verdanken wir Nicolai (T. VII); es ist der nämliche, wie ihn auch nach dem Unglück von 1828 die Abbildungen Fontana's und de Rossi's wiedergeben. Man hatte das durch den Brand im Wesentlichen verschonte Mosaik 1823 herabgenommen und es später wieder an dem Bogen eingesetzt. Leider erlaubte das Fehlen der Rechnungen de Rossi nicht, festzustellen, was dabei neu gearbeitet wurde; doch scheinen ihm die beiden Apostel vom Kopf bis zu den Füssen erneuert, sicher die Embleme der Evangelisten rechts vom Erlöser, auch manche Partien der vierundzwanzig Greise.

Für ein Werk der Galla Placidia ist der Stil dieses Mosaikgemäldes auffallend barbarisch. Das erklärt sich durchaus nicht mit den von Crowe und Cavalcaselle allegirten Restaurationen des Jahres 1823 ff. Denn schon vorher liess der Charakter des Werkes (spaventose nannte Lupi die Köpfe des Heilands und der Alten) an Rohheit nichts zu wünschen. Einzelne Reste, wie die Engelsköpfe, deren Pausen sich in Paris befinden, sind bedeutend besser und verdienen das von E. Müntz gespendete Lob. De Rossi ist daher geneigt, die barbarische Ausführung des Restes wesentlich auf Rechnung späterer Restaurationen (des 9., 12. und 14. Jahrhunderts) zu setzen, über deren Details uns jede Nachricht abgeht. Doch hält er den Fonds und das Ensemble der Composition für alt und ein Werk des 5. Jahrhunderts, welches im Vergleich mit

den gleichzeitigen Arbeiten Placidia's in Ravenna und den wenige Jahre älteren Compositionen Sixtus III in S. Maria Maggiore einen raschen Verfall der römischen Kunst documentirt, so dass man sich Vitet's Ausspruch im Ganzen anschliessen kann: »cette mosaique renouvelée (also nicht gänzlich!) n'a pas de valeur historique; mais elle suffit pour nous apprendre quel était son style primitif. La decadence alors, tout en faisant de continuels progrès, se maintenait dans un certain respect du passé« (Journ. des savants 1863, p. 346).

So hat uns auch dieser Abschnitt der »Musaici« eine Menge Belehrungen und Berichtigungen unserer Kenntniss der frühchristlichen Denkmäler Roms gebracht; möge die Theilnahme des Publicums Herausgeber und Verleger ermuthigen, uns bald mit der Fortsetzung und dem Abschluss des kostbaren Werkes zu erfreuen!

Eine Bereicherung der Katakombenlitteratur verdanken wir dem Passionisten P. Germano di S. Stanislao, welcher das bereits von Boldetti erwähnte Cömeterium des hl. Eutychianus bei Ferentino erforschte [2]). Die etwas breit angelegte aber sorgfältige Untersuchung verbreitet sich zunächst im Allgemeinen über die antike Topographie des von der Via Ferentina durchzogenen Gebietes, erörtert dann die von dem Verfasser bereits Rom 1873 herausgegebenen Arten des hl. Eutychianus, welcher unter K. Claudius gelitten haben soll, spricht weiter von den Acten der Märtyrer Gratilianus und Felicissima, der HH. Zoticus und Redemptus. Die Ecclesia b. Eutychii wird in der Erzählung einer bekannten Vision durch Gregor d. Gr. (Dial. III, p. 38) erwähnt. Ich bin weit entfernt, die Authenticität des Martyriums des hl. Eutychianus anzufechten; indessen hätte der Verfasser doch gut gethan, sich mit den Argumenten auseinanderzusetzen, welche F. Görres (Angebl. Christenverfolgung unter Claudius II, in Hilgenfeld's Zeitschr. f. w. Theol. 1883, XXVII, p. 37; desgl. in meiner Realencykl. d. christl. Alterth. I, p. 242) und Allard (Les Chrétiens sous Claude le Gothique, ou la Controverse et le Contemporain, VIII, 184, October 1886) über die Frage, ob unter Claudius II überhaupt Christen verfolgt wurden, beigebracht haben. Es kann und muss den Herren jenseits der Alpen und der Vogesen immer und immer wiederholt werden, dass heutzutage abschliessende Untersuchungen ohne Berücksichtigung der fremden Litteratur nicht mehr geführt werden können. Das Cömeterium selbst weist den Charakter und in seinen Denkmälern den Stil des ausgehenden 3. und 4. Jahrhunderts auf. Bemerkenswerth ist ein Grab mit den Bildern Petri und Pauli. Der Grundriss der Basilika T. IX. zeigt die Cella des Märtyrers als eine schwach ausladende Apsidiole, nebst den charakteristischen Aditus ad sanctos; auch manche andere Details sind der Beachtung werth.

Aus der neapolitanischen Schule hat uns der fleissige und kenntnissreiche Graf Ferdin. Procaccini di Montescaglioso eine tüchtige Untersuchung des alten Rituals der neapolitanischen Kirche geschenkt: eine Arbeit, die zwar das Gebiet der Kunstgeschichte nicht unmittelbar berührt, aber immer-

[2]) Germano di S. Stanislao, Memorie arch. e critiche sopra gli atti e il Cimitero di S. Euticiano di Ferentino precedute da brevi notizie sul territorio dell' antica via Ferentana. Roma 1886. 8°.

hin hier Erwähnung verdient, und denjenigen empfohlen sei, welche dem Zusammenhang der mittelalterlichen Kunstvorstellungen mit der Liturgie und den alten Ritualien nachgehen [3]).

Für die Kunstgeschichte des beginnenden 2. Jahrtausends ist bekanntlich die Frage nicht ohne Wichtigkeit, ob man in der That, wie das gewöhnlich angenommen wird, im 10. Jahrhundert dem Jahre 1000 als demjenigen entgegengesehen habe, welches den Untergang der Welt bringen werde. Nach Dom Plaine (Les prét. terreurs de l'an mille, in Revue des Quest. hist. 1873, p. 145 f.) und Rosières (Rev. pol. et litt. 1878, 30 mars) hat van Eycken (Forsch. z. d. Gesch. XXIII, 1883, 305) das zuerst in eingehender Darstellung zu bestreiten unternommen. Seither haben Berthelet (in Bull. crit. 1886), Auber (Rev. de l'art chrét. V, p. 48. N. Sér. IV, p. 123 f.) u. A., und ich in den Wandgem. v. Oberzell, S. 17) den Gegenstand berührt. Am ausführlichsten behandelten ihn Jules Roy (L'an mille, Paris 1885) und jetzt Pietro Orsi in einer durchaus lesenswerthen Abhandlung [4]), welche gleich derjenigen Jules Roy's zu dem Ergebniss kommt: »les terreurs de l'an mille ne sont qu'une légende et un mythe.« Es wird namentlich der Weg nachgewiesen, wie diese Vorstellung seit Baronius (z. Jahre 1001) sich in die kirchengeschichtliche Litteratur eingeschlichen habe. Man kann mit all dem einverstanden sein, doch glaube ich, dass die Frage noch zu untersuchen übrig bleibt, welchen Einfluss die Vorstellungen, Hoffnungen und Wünsche der sog. »Millenaru« auf die kirchlichen und Culturzustände des 11. Jahrhunderts überhaupt und damit auch auf die Kunst und ihre Entwicklung gehabt haben können.

Einen neuen Beitrag zur Kulturgeschichte der Exultet gab Pieralisi in einer schon etwas älteren Schrift, deren hier nachträglich gedacht sei [5]).

Ein bisher unbeachtetes Werk der byzantinischen Kunst besprach der durch seine Arbeiten über S. Marco hochverdiente Canonicus Antonio Pasini in Venedig. Es ist die Pala d'oro an der S. Stephanskirche von Caorle, der alten Kathedrale der venezianischen Lagunenorte, wo, wie es scheint, die berühmte Caterina Cornaro auf ihrem Rückweg nach der Heimath landete und als Erinnerung dieses aus Cypern mitgebrachte Denkmal beliess [6]).

Demselben verdienstvollen Verfasser verdanken wir den Text zu der glänzenden Publication des Schatzes von S. Marco in Venedig [7]), einem Supplement zu dem mit so grossen Opfern durch die Verlagshandlung Ferd. Ongania

---

[3]) Ferd. Procaccini di Montescaglioso, Il Rituale antico della Chiesa Napoletana. Napoli 1886. 8°.

[4]) Orsi, Pietro, L'anno mille. Saggio di critica storica. Torino, 1887. (Extr. della Rivista stor. Ital. IV, 1, 1887.)

[5]) Pieralisi, Sante, Il Preconio pasquale conforme all' insigne frammento del Cod. Barberinano. Rom, Propaganda, 1883. 4°.

[6]) (Pasini), La pala d'oro di Caorle. (Extr. del Giorn. La Difesa, Anno XX, Nr. 91, 92, 93.) Venezia (1887). 12°.

[7]) Pasini, Tesoro di S. Marco, Venez. Ongania, 1886 f. 4°. Preis 320 fr. Vergl. dazu die Artikel von Molinier, Gaz. des Beaux-Arts XXXV. 361 ff., und Barbier de Montault, Rev. de l'art. chrét. XXX. 343.

in Venedig herausgegebenen grossartigen S. Marcus-Werke, der umfassendsten, glänzendst ausgestatteten Monographie, welche ein kirchliches Baudenkmal bisher gefunden hat und dessen weiterer Verbreitung in Anbetracht des Geleisteten der gewiss nicht zu hohe, aber immerhin von Wenigen erschwingbare Preis von mehr als 2000 Francs entgegensteht. Ich konnte im verflossenen Frühling (1887), Dank der Gefälligkeit des Herausgebers, die artistischen Beilagen und die Illustration dieses staunenswerthen Werkes eingehend prüfen; sie verdienten alles Lob. Ueber den Werth des Textes war ich noch nicht in der Lage, mir ein Urtheil zu bilden.

Ein anderes Inventar, das von Narni, danken wir dem Canonicus Nicolai (Bologn. 1886).

Aus italienischen Zeitschriften ist hervorzuheben:

Luigi Borsani's Mittheilungen über den Fund von Stuccomalereien in dem Hause Salita del Grillo Nr. 17 in Rom (Bull. della comm. arch. com. di Roma, III), welche als Reste der Kirche S. Salvatoris in Militiis oder de Corneliis angesehen werden. Ebenda p. 352 f. vermuthet de Rossi aus einer Bulle Paschals II (1125) auf eine jetzt verschwundene, dem hl. Laurentius geweihte Kirche an der alten Porta Capena, neben dem »Arcus stillans in regione scole Grece«.

In der »Nuovia Antologia« (Ser. III, 1886, I, 409) spricht Marucchi über das Cömeterium Maximi ad Felicitatem und (eb. 621 f.) über die Baugeschichte der Laterankirche.

Im »Archeografo Triestino« (Nuov. Ser. XII, p. 173 f., 1886) gibt Gregorutti einige christliche Inschriften aus Aquileia, deren eine zwei Tauben mit dem Kranz im Schnabel zwischen zwei Palmen zeigt (4. Jahrhundert?).

Das Bull. di arch. e storia Dalmat. (Spalato IX, 1886, p. 97 f.) bringt aus der Feder Bulic's Notizen über die altchristliche Cömeterialbasilika zu Salona.

Die Civiltà cattolica 1887 bietet (wohl aus der Hand des trefflichen P. Tongiorgi, eines unserer besten Kenner des altchristlichen Roms?) mehrere beachtenswerthe Beiträge. Das Quaderno 882 verbreitet sich (p. 715 f.) über die die hl. Felicitas und ihre sieben Söhne darstellenden Gemälde im Cömeterium Maximi ad S. Felicitatem (1885 ebd.), weiter über die merkwürdige Grabschrift der Agape im Cömeterium der hl. Priscilla und zwei für die Geschichte des Memento der Defuncti im Kanon der römischen Messliturgie interessante capuanische Inschriften. Zu beiden Aufsätzen enthält der Quaderno 884, p. 222 f. Nachträge; ebenda werden willkommene Mittheilungen über das 1766 zerstörte Mosaik in der Apsis der Basilika des hl. Priscus bei Capua gegeben.

II.

Frankreich. Nicht so bedeutend als gewöhnlich war diesmal der Beitrag Frankreichs. Der beste Antheil fällt auch diesmal wieder den Herren E. Müntz und E. Le Blant zu. Von dem Erstern erhielten wir einen wichtigen Nachtrag zu de Rossi's Untersuchungen über die alten römischen Stadtpläne und überhaupt zu der Topographie des mittelalterlichen Rom [8]). Diese

[8]) Müntz, Eugène, Les antiquités de la ville de Rome au XIVe, XVe et

vortreffliche Publication bringt uns in guten Reproductionen den Plan der ewigen Stadt aus dem Livre d'heures des Herzogs von Berry, die Ansicht derselben in der goldenen Bulle Ludwigs des Bayern, den Plan von 1490 aus dem Supplementum Chronicarum, die Ansicht von 1465 in Benozzo Gozzoli's Fresco in S. Agostino zu S. Gemignano, eine Darstellung der Hauptmonumente aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert, aus den Mirabilia urbis Romae 1499, Seb. Münster's Ansicht, endlich das Capitol nach einem Stich des 16. Jahrhunderts. Ein sorgfältiges Register erhöht die Brauchbarkeit des Textes, durch welchen der Herausgeber sich ein neues grosses Verdienst erworben hat. Dasselbe Lob gilt einer anderen Schrift desselben unermüdlichen Verfassers, in welcher eine Reihe werthvoller Beiträge zur christlichen Alterthumskunde geboten werden [2]). Das uns vorliegende erste Bändchen von Müntz' ikonographischen Studien behandelt die figurirten Pavimente vom 4.—12. Jahrhundert, wo zum ersten Male eine Uebersicht des genannten Materials geboten und zugleich ein Einblick in den Zusammenhang der einzelnen hier in Betracht kommenden Denkmäler gewonnen wird. Die Liste der letzteren wäre wohl noch zu vermehren; ich gedenke demnächst einen Beitrag dazu zu liefern. Der zweite Aufsatz beschäftigt sich mit der Decoration einer arianischen Basilika des 5. Jahrhunderts (S. Agatha in Suburra, laut einer von Ciacconio aufbewahrten Inschrift von 472, decorirt durch Ricimer), deren Zeichnung uns Ciampini bewahrt hat. An dritter Stelle untersucht Müntz die Stellung, welche der sich an Karl d. Gr. knüpfende Sagenkreis in der Kunst des Mittelalters eingenommen hat, ein Sujet, das bisher von Denjenigen, welche die Ikonographie Karls d. Gr. und seiner Zeit behandelt hatten, übersehen war. Der Aufsatz gibt Zeugniss von der aussergewöhnlichen Belesenheit seines Verfassers und bezeugt zugleich die bedeutende Einwirkung, welche die Gestalt des grossen Kaisers auf die mittelalterliche Kunst gehabt. Nicht minder beachtenswerth ist der letzte der hier gebotenen Aufsätze, über die irischen Miniaturen, wo Hr. Müntz das Facit der neuesten Untersuchungen zu ziehen bemüht ist. Er fasst die Ergebnisse seiner Arbeit am Schlusse in dem Satze zusammen: »en resumé, l'ornementation irlandaise ou anglo-saxonne se compose d'éléments empruntés à différents styles antérieures — l'entrelacs, les méandres et les ornements à base de ⊤, à l'art classique; les spirales peut-être à l'art des Celtes; les dragons, peut-être, à la bijouterie germanique. De ces éléments, le principal, l'entrelacs, s'est développé concurrement sur le continent, et dans les Iles Brittaniques, quoique dans un esprit quelque peu différent. Si les Irlandais et les Anglo-Saxons ont fondu ensemble les motifs diverses et en ont tiré un style qui ne manque ni d'unité, ni d'une sorte d'élégance barbare, en revanche il faut repousser énergiquement les prétentions des savants d'outre Manche quand ils s'efforcent de confisquer au profit de leurs ancêtres des modèles, qui ont été le patrimoine commun des races indo-germaniques.«

XVIe siècle (Topographie, Monuments, Collection), d'après des documents nouveaux. Paris 1886. 8°.

[2]) Müntz, E., Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge. Ie série. Paris 1887. (Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie.)

Die Restauration der Kirchen zählt zu den Themata praktischer Natur, denen der Archäologe fortwährend seine Aufmerksamkeit zuzuwenden hat. Als Montalembert seine berühmte Schrift über den Vandalismus in Dingen der Kunst schrieb, nannte er, gewiss mit Recht, die unverstandene Restaurationswuth unwissender Kirchenvorstände als eine der Hauptursachen der Zerstörung zahlreicher Denkmäler. Seither hat sich Manches gebessert; aber es bleibt noch Vieles zu thun, und es bleibt fortwährend zu beklagen, dass der Clerus in seinen Erziehungsanstalten keine hinreichende Belehrung über diesen wichtigen Gegenstand empfängt. Um so dankbarer müssen Schriften begrüsst werden, welche geeignet sind, ihm hier den Weg zu zeigen. Wir müssen uns in Deutschland da vor der Hand mit den allerdings sehr verdienstvollen »Fingerzeigen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst« von Aug. Reichensperger (Leipzig 1854) und Giefer's »Prakt. Erfahrungen und Rathschlägen« (5. Aufl. Paderb. 1878) behelfen. Die Franzosen haben nach dieser Richtung in X. Barbier de Montault's »Traité pratique de la Construction, de l'Ameublement et de la Decoration des Églises« etc. (2 Bde., Paris 1878) und in Raymund Bordeaux' »Traité de la Réparation des Églises« zwei sehr brauchbare Werke, von denen das letztere soeben eine neue Auflage erlebt hat, welche ich auch unserer deutschen Geistlichkeit bestens empfohlen haben möchte [10]. Auch die Italiener haben ein ähnliches, aber weniger kunstwissenschaftliches als praktisches Buch [11].

Eine wahre Fundgrube für die kirchlichen Antiquitäten ist das umfangreiche Werk Rohault de Fleury's »La Messe«, dessen drei erste Bände ich im Repertorium VIII 219 s. Z. besprochen habe. Jetzt liegen zwei weitere Bände vor, in gleicher prächtiger Ausstattung wie die früheren. Der IV. Band handelt von der Communion, ihrem Ritus und den Darstellungen derselben, dann von den eucharistischen Species, Brod und Wein, und den hier in Betracht kommenden Geräthen (Kelch, Patene u. s. f., wie auch von den Kirchenschätzen); der V. von den Tragaltären, Antimensien, Retabula, Ciborien, Kronen (regna), liturgischen Kreuzen, Weihrauch und Weichrauchgefässen, Weihwassersteinen, Offertoria u. s. f.). Der Schwerpunkt des Werkes liegt einmal in den reichen Abbildungen, dann in dem massenhaften Material, welches, namentlich aus Frankreich und den anderen romanischen Ländern, zusammengetragen ist; während eine ausreichende Erhebung des in Deutschland in Betracht kommenden Materials vermisst, von den deutschen Kunsttopographien noch keine Notiz genommen wird und auch die kritische Methode der Herausgeber zuweilen zu wünschen lässt. Immerhin ist das Werk für die Wissenschaft wie für die Kunst und Kunsttechnik, soweit sie sich mit dem Innenschmuck und der Ausrüstung unserer Kirchen zu beschäftigen hat, von grossem

---

[10]) Bordeaux, Raymond († 1878, vgl. Bull. de la Soc. des Antiq. de Norm. IX. 8—53, und Ann. de l'assoc. Norm. 1878), Traité de la Restauration des Églises. Principes d'archéologie pratique. 3e édition, cont. 90 figg. intercalées dans le texte. Paris 1888.

[11]) Sanno Solaro, Giammaria, d. C. d. G., Acquisto, conservazione, ristauro degli arredi sacri, insegnamenti pratici. Torino 1886.

Werthe und ersetzt für die romanischen Länder in vielfacher Hinsicht den Mangel einer zusammenfassenden Darstellung, wie wir sie für Deutschland in Otte's kirchlicher Kunstarchäologie besitzen.

Ikonographische Beiträge liefern: Carlet, Veröffentlichung des jüngsten Gerichts eines Altaraufsatzes im Hôtel Dieu zu Beaune [12]) (15. Jahrhundert, ohne zwingenden Grund Rogier v. d. Weyden zugeschrieben); G. Martin, über die Leidensgeschichte Christi [13]); weiter Barbier de Montault in der Brochüre über den Stammbaum Jesus (Glasgemälde im Dom zu Angers, Angers 1887).

Für die mittelalterliche Epigraphik erwähnenswerth ist des Abbé Croquet Epitaphier de Braine-le-Comte (Braine-le-Comte 1887).

Aus Sitzungsberichten und Publicationen der archäologischen Gesellschaften Frankreichs ist hervorzuheben:

Reimser Akademie 1887: Bericht Demaisons über den sog. Sarkophag des hl. Nicasius im Museum zu Reims, von dessen Sculpturen Perrin eine Zeichnung bewahrt hat. — Derselbe, über den Kandelaber des hl. Remigius im nämlichen Museum. — Cerf, über eine Gedeonsstatue am Südgiebel des Reimser Doms, und eine andere Statue, in der er den hl. Ludwig erblickt.

In dem »Règne de Jesus-Christ« (Revue de Paray-le-Monial) 1886 f. erschien eine Studie über das Monogramm Christi; eine andere von Fristot, über die Symbolik der Eucharistie, und endlich eine Abhandlung von Chaban, über die Pyxiden und die Krönung Christi.

Academie des Inscriptions: Schlumberger, über drei byzantinische Kleinodien des 9. Jahrhunderts.

Das Bulletin de la Société archéol. et hist. de la Charente publicirt aus der Feder des Grafen Louis de Fleury ein 1863 gefundenes, jetzt im Museum zu Angoulème bewahrtes Cömeterialgefäss aus dem alten Kirchhof zu Vieux-Cérier, welches auf beiden Seiten eingravirt die Gestalt des Fisches trägt. Ich nehme Anstand, das Object noch der christlich-römischen Periode zuzuschreiben.

Die Missions Catholiques brachten 1886 f. die Fortsetzung der schätzbaren und so erfolgreichen Durchforschung des Bodens des alten Karthago durch P. Delattre, diesmal namentlich altchristliche Inschriften, welche die im C. J. L. VIII gesammelten ergänzen.

Das Bulletin arch. du Comité des Travaux hist. et scientifiques 1887 brachte eine Arbeit des bekannten Jesuiten P. de la Croix über die merowingischen Cömeterien und Sarkophage des Poiton. — Eb. Lasteyrie, über die antikirende Decoration eines Steines im Museum zu Cahors (12. Jahrhundert).

---

[12]) Carlet, J., Le jugement dernier, rétable de l'hôtel Dieu de Beaune, suivi d'une notice sur les triptiques de Dantzig et d'Anvers. Beaune 1884 f.

[13]) Martin, La Passion de N. S. J.-C. au point de vue histoire et archéol. Paris 1887.

Das Bulletin der Soc. des Antiquaires de France: Duchesne, über ein Epitaph des 2. Jahrhunderts im Cömeterium der hl. Priscilla; Müntz, über die dem 6. bis 9. Jahrhundert angehörenden Gewebe aus den koptischen Gräbern zu Atrmim in Aegypten.

Die Revue de l'Art chretien fährt fort, sich zu einem ebenso reichen als gediegenen Centralorgan für christliche Kunst innerhalb des französischen Sprachgebietes auszubilden. Zu loben ist namentlich die ausgiebige Illustration der Beiträge, aus deren Zahl ich als die ältere christliche Archäologie anlangend hervorhebe: Allard, über die päpstlichen Archive und Bibliotheken vor dem 14. Jahrhundert (p. 1 f.); Cloquet und A. de la Grange, über die Grabdenkmäler der Touraine im Museum (p. 18 f.); Barbier de Montault, über die Elfenbeine des 8. Jahrhunderts im Museo cristiano des Vatican (p. 90 f.); Renault, über das Velum b. M. V. in Chartres (p. 93 f.); De Farcy, über ein Holzretabulum des 13. Jahrhunderts (p. 153 f.); Derselbe, über einen Altar in S. Louis in Château-Gontier (eb. p. 158 f.); Jules Helbig, über die Wandmalereien in der Kapelle der Dominicanerinnen von Bethanien zu Montferrand [Doubs] (p. 160 f., 448 f.); Ambrosiani, über die Thiersymbolik des Mittelalters (p. 163 f.), [wo der von Fiaccadori in Parma u. d. T. Fior di Virtù publicirte Text des beg. 14. Jahrhunderts mitgetheilt wird]; ein sehr beachtenswerther Beitrag zu dem s. Z. von Heider bearbeiteten Stoff; dasselbe gilt von dem durch Barbier de Montault eb. S. 172 f. hochinteressanten Bestiarium von Monza (12. Jahrhundert), dessen »lateinischer Text« hier zum erstenmal abgedruckt wird; Cloquet (eb. p. 183 f., 308 f.), eine Darstellung der Elemente der christlichen Ikonographie, welche zunächst mehr einen praktischen als wissenschaftlichen Zweck zu haben scheint; Barbier de Montault's Aufsatz über die Vision des Franciscaners Tommaso Unzio (14. Jahrhundert, † 1373; vergl. Amoni, Il profeta del secolo XIV, Assise 1877), bildet einen interessanten Beitrag zur Geschichte des Einflusses, welchen die Mystik auf die mittelalterliche Kunst gewonnen; De Farcy, über das Ostensorium der Kathedrale zu Angers (p. 200 f.); L. de Farcy, über eine sehr merkwürdige Broderie des Museums zu Chartres (p. 279 f.); Barbier de Montault, über die Erscheinung der hl. Cäcilia, welche P. Paschal I, 821 hatte, und ihre Folgen für die Translation der Reliquien etc. (p. 285 f.); Repullès, über die Basilika der HH. Vincentius, Sabina und Christofa zu Avila (p. 326 f.); Ambrosiani, über das byzantinische Ostensorium zu Agnone (Abruzzen, p. 330 f.); Ch. de Linas, über das Reliquiar des hl. Kreuzes im Domschatz zu Tournai (p. 419 — wohl das letzte Werk unseres nun auch dahingegangenen trefflichen Freundes, der sich in einem langen Leben um die Pflege der archäologischen Interessen in Arras ein hervorragendes Verdienst erworben und namentlich sich durch seine Arbeiten über die frühmittelalterliche Goldschmiede- und Emaillirkunst bekannt gemacht hat); Barbier de Montault, über die Ikonographie der hl. Cäcilia (p. 426 f.); L. de Farcy, über die am Arcus triumphalis der mittelalterlichen Kirchen aufgehängten Crucifixe (p. 450 f.; dankenswerthe Bearbeitung dieses Sujets); Ambrosiani, über die römische Ausstellung von Tapisserien, Geweben, Spitzen (p. 454 f.; sehr beachtenswerth für unsere kirchliche Kunstindustrie); Barbier de Montault,

über ein Processionskreuz des 14. Jahrhunderts im Museo cristiano des Vatican (p. 465 f.); Delattre, über zwei in Africa gefundene altchristliche Gefässe (für Weihwasser) mit dem Bilde des Fisches (eb. 471 f.).

Auch das Bulletin Monumental fährt unter der Leitung des Grafen de Marsy fort, seinem alten Ruf Ehre zu machen, wenn auch sein Inhalt weit mehr die französische Kunst des Mittelalters, als die ältern christlichen Antiquitäten angeht. Ich hebe aus dem Jahrgang 1887 (Sixième Série, Tome III) heraus: das neue französische Gesetz vom 30. März 1887, über Erhaltung der Kunstdenkmäler, das ich nachdrücklichst der Aufmerksamkeit unserer deutschen Regierungen, welche sich zu einer einheitlichen gesetzlichen Regelung dieses Gegenstandes noch immer nicht entschliessen können, empfehlen möchte. — A. de Barthélemy, über die figurirten Pavimente und Bodenfliesse (p. 252 f.), hochwillkommener und an Belehrung reicher Beitrag zur Kenntniss dieses Gegenstandes, zugleich als Ergänzung der oben erwähnten Abhandlung von E. Müntz zu betrachten; De Rivière's Promenade durch die Strassen von Toulouse (p. 273 f.); De Marsy, die Archäologie auf der Ausstellung der schönen Künste zu Paris 1887 (p. 298 f.); die archäologischen Congresse zu Soissons und Laon (p. 306 f.); Graf Riant, über einen Grabstein und ein Gemälde in der Kirche zu Vieure (Allier, p. 339 f.); die Notiz des Abbé Tougard, über die Bezeichnung »gothisch« (p. 389; sehr merkwürdig die zwei hier mitgetheilten Stellen aus dem 6. Jahrhundert, wo ein Kirchenbau Clotars in Rouen, an der Stelle des heutigen St. Ouen, manu gothica, artificibus Gothicis erbaut heisst; vergl. Bolland-Analect. Vit. s. Andoëni c. 71; was verstand man hier unter »gothischer« Bauweise?); Prevost, archäologische Notizen über das Bisthum Evreux (p. 462 f.).

Revue archéologique: Deloche fährt fort, seine Studien über merowingische Ringe und Siegel zu geben. Interessant ist der im Besitz des Barons Pichon befindliche 1880 in der Oise gefundene Ring des Leodenus; ein anderer, im selben Besitz, aus der Coll. Castellani, mit MICAEL MECVM VIVAS IN DEO, ein Siegelring aus der Nähe von Amiens, gleichfalls Eigenthum des Barons Pichon, mit dem als Monogramm geschriebenen Espanus (Epain); ein Ring, bei dem eine kleine Goldmünze die Stelle des Steins einnimmt, u. s. f. — Müntz setzt seine Untersuchungen über die Monumente Roms im Zeitalter der Renaissance fort (vergl. oben); Bapst berichtet über Gräber in S. Germain; Vaux über Funde in Jerusalem; Prost über Le Blants Sarcoph. christ. de la Gaule, ein beachtenswerther Beitrag zur Kritik und Interpellation der altchristlichen Sarkophagdarstellungen; Le Blant gibt über Reliquienraub einen gehaltvollen Aufsatz; R. de la Blanchère setzt den Abdruck der von L. Renier hinterlassenen Geschichte der lateinischen Epigraphik fort, eine selbstverständlich auch für die christliche Archäologie nicht unwichtige Publication; Bapst gibt eine gründliche Untersuchung über den für Paris besonders so hochinteressanten Reliquienschrein der hl. Genovefa, wobei auch manches Licht auf verwandte Denkmäler mittelalterlicher Goldschmiedekunst in Trier und Cöln fällt.

Im VII. Jahrgang der Mélanges d'archéol. et d'histoire, von dem

uns indessen erst Fasc. I—IV vorliegen, gibt L. Duchesne schätzenswerthe Untersuchungen über die Presbyterialtitel und Diaconien des mittelalterlichen Rom; Pélissier veröffentlicht eine für die Gelehrtengeschichte des 17. Jahrhunderts hochwichtige Correspondenz der Brüder Pierre und Jacques Dupuy mit dem gelehrten Convertiten und römischen Bibliothekar Holstenius, Fortsetzung des VI, p. 554 (1886) begonnenen Aufsatzes, wo der Briefwechsel Charles de Montchal's mit Peiresc mitgetheilt war. Es wäre nicht unmöglich, dass bei weiterer Untersuchung des Briefwechsels des Holstenius mit den Dupuy (Bibl. Barberiniana) man Documenten auf die Spur käme, welche das Auftreten der Manesse'schen Liederhandschrift in Paris erklärten; bekanntlich sind es die Brüder Dupuy gewesen, welche die auf bisher unerklärte Weise in ihren Besitz gekommene Handschrift dem König vermachten; sollte Holstenius hier die Mittelsperson gewesen sein, durch welche die vermuthlich mit den übrigen Schätzen der Palatina 1622 aus Heidelberg verschwundene Liederhandschrift nach Paris kam? — Ebenda lieferte der hochverdiente Vorstand der französischen Schule in Rom, Hr. Edm. Le Blant, zwei Beiträge, von denen der erste sich mit gewissen antiken Objecten beschäftigt, welche Skelette darstellen (vergl. Treu, De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus, Berlin 1874. De Witte, Mém. de la Soc. des Antiq. de France, XXXI, p. 160 f.), und wie die Inschriften bezeugen, in dieser frühesten Darstellung des Todes unter dem Bilde des Skelets eine brutale Aufforderung zum Lebensgenuss enthalten. Es wird gezeigt, wie diese Darstellung dann in der alten christlichen Kunst durchaus fehlt und erst im Mittelalter und zwar in einem ganz anderen, übrigens selbst von dem Dichter des Epikuräismus (Martial, Epigr. II, p. 59: ipse iubet mortis te meminisse Deus) angedeuteten Sinne wiederkehrt. Der zweite Aufsatz behandelt das wichtige Thema: wie dachten und schrieben die Heiden über das Christenthum? Auch hier begegnen wir wie in allen Arbeiten Le Blants einem ebenso gesunden Urtheil wie einer ausgebreiteten und stets neue Gesichtspunkte eröffnenden Belesenheit in den altchristlichen Quellen. Möge der Umstand, dass der hervorragendste Vertreter unserer Studien in Frankreich an der Spitze des französischen Instituts in Rom steht, letzterem und somit unserer Wissenschaft der christlichen Archäologie noch lange zu statten kommen!

Endlich sei auch diesmal des »Bulletin critique« gedacht, welches, unter der Leitung unseres ausgezeichneten Freundes L. Duchesne, fortwährend auch den Erscheinungen auf dem Gebiete der christlichen Alterthümer seine Aufmerksamkeit zuwendet; im allgemeinen stets mit richtigem Blicke, wenn es auch z. B. betreffs der byzantinischen Frage und in der Polemik gegen Kondakoff und Müntz (Nr. 13, vergl. Müntz' Antwort Nr. 17) durchaus nicht glücklich war.

Inventare von Kirchenschätzen gaben seither Pelicier und Darcel (Kathedrale von Chalons im Jahre 1410; Bull. archéol. du comité des trav. hist. 1886 Nr. 2); Germain (Anciens bénitiers Lorrains, Nancy 1886); L. de Farcy (von der Kathedrale zu Angers, eb. 1887); Bishop (Kathedrale von Rochester, 12. bis 14. Jahrhundert, in Revue de l'Art. chrét. XXX, p. 332 f.);

Rolland und Ailland (Kathedrale von Albi, Toulouse 1887, 97 Tafeln in Photographie), die Semaine religeuse du dioc. d'Angers (1887, 5. Juni: Kirche S. Germain en Saint-Land; Auszug Rev. de l'art chrét. XXX, p. 393); Fisenne (Art Mosan du 12e au 16e s. Jemeppe c. a., Auszug Revue de l'art chrét. XXX, p. 515); de Mély (Abtei S. Sère-en-Vallée zu Chartres, Revue de l'art chrét. XXX, p. 63).

Barbier de Montault (Revue de l'art chrét. XXX, p. 88 f., 468 f.) unternimmt es, von Zeit zu Zeit eine Uebersicht der bis jetzt publicirten Inventare zu geben, eine Arbeit, die auch für Deutschland unternommen werden sollte.

(Schluss folgt.) *F. X. Kraus.*

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Begründet von **Rud. v. Eitelberger,** fortgesetzt von **Albert Ilg.** Neue Folge. I. Band: Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiels Notizia d'Opere del Disegno). I. Abtheilung. Text und Uebersetzung von Dr. **Theodor Frimmel.** Wien, Verlag von Carl Gräser, 1888.

Man darf sich von ganzem Herzen freuen, dass die wissenschaftliche Stiftung Eitelberger's, die so nachhaltig in die Kunstforschung eingegriffen hat, nicht mit dem Tode des rastlosen Arbeiters ihren Abschluss gefunden hat. Ilg, der an der Veröffentlichung der ersten Bände der »Quellenschriften« hervorragenden Antheil hatte, ist der rechte Mann, das Unternehmen weiter zu führen. Die Grundsätze, welche die etwas übereilte Publication der ersten Bände bestimmten, haben im Laufe der Zeit ihre Verbesserung erfahren; es hat sich gezeigt, dass die Zugeständnisse, die man dem Laien machte, in ihren Ergebnissen nicht dem Abbruch gleich kamen, den dadurch die wissenschaftliche Forschung erfuhr. Schon mit dem zehnten Bande der Quellenschriften waren die Grundlinien festgestellt, innerhalb welcher das Unternehmen sich zu halten hatte. Paläographisch getreue Wiedergabe des Originaltextes, dann Uebersetzung, die ja in vielen Fällen schon der einschneidendste Commentar ist, endlich sachliche Erläuterung. Der vorliegende erste Band der neuen Folge steht ganz auf diesem Boden. Die Frage, ob eine neuerliche Ausgabe des Anonymus, d. h. der Kunstnotizen des Marcanton Michiel nach Frizzoni's Ausgabe nothwendig war, erhält schon ihre Antwort dadurch, dass die vorliegende Ausgabe eben die erste paläographisch und diplomatisch ganz genaue ist; dazu kommt, worauf der Herausgeber mit Recht hinweist, dass eine Uebersetzung hier besonders wichtig war, wo dem Anfänger im Studium der Kunstgeschichte nicht bloss so viele sachliche, sondern auch so viele aus dem Dialekt sich ergebende sprachliche Schwierigkeiten entgegentreten. Mit den Grundsätzen, welche den Herausgeber bei der Wiedergabe des Originaltextes leiteten, kann man sich ganz einverstanden erklären. Subjective Eingriffe in die Textrecension sind ganz vermieden, wo Zweifel vorhanden, wird der Leser durch Fussnoten in den Stand gesetzt, die Sachlage selbst zu beurtheilen. Auf Einzelheiten wird noch einzugehen sein, wenn erst der Commentar zum Text, der ein zweites Bändchen bilden soll, vorliegt. Seit Frizzoni's Ausgabe ist Ser Michiel in seine Rechte wieder eingesetzt; die Ergebnisse der Forschungen Cicogna's, Francesconi's und Bernasconi's sind dort popularisirt worden. Der Herausgeber stellt

sich selbstverständlich auf den gleichen Standpunkt; und der Anonymus Morellianus wird nun wohl endgiltig in der Litteratur dem Ser Marcanton Michiel weichen, ohne dass dadurch des alten Morelli Verdienst um die Auffindung dieser kostbaren Notizen in Vergessenheit gerathen wird. *J.*

Neue Beethoveniana. Von Dr. **Theodor Frimmel.** Mit drei Heliogravuren und drei Phototypien. Wien, C. Gerold's Sohn, 1888.

Von den Studien und Mittheilungen, welche dieser Band enthält (Beethoven als Clavierspieler; Briefe aus den Jahren 1816 und 1817; Beethoven in Mödling; Beethoven's äussere Erscheinung, seine Bildnisse), fordert nur die Studie über Beethoven's äussere Erscheinung und seine Bildnisse (169—325) zu einer Berücksichtigung an dieser Stelle heraus, und das nicht bloss wegen des kunstgeschichtlichen Interesses, das die Studie uns abgewinnt, sondern in noch höherem Maasse, weil sie in mustergiltiger Weise die Methode lehrt, nach welcher die Ikonographie einer Persönlichkeit zu bearbeiten ist. Hier verbindet sich nicht bloss der Historiker schlechtweg mit dem Kunsthistoriker — es tritt für diesen Fall noch etwas sehr Wesentliches hinzu: die am Secirtisch praktisch erworbene Kennerschaft der Anatomie des menschlichen Körpers. Gerade die letztere macht den Verfasser so sicher im Urtheil über den Werth der Bildnisse in Bezug auf Aehnlichkeit und über das Verhältniss der einzelnen Bildnisse zu einander. Staunenswerth ist der Fleiss und der Eifer, mit welchem der Verfasser auch auf den entlegensten Wegen allen Aeusserungen nachforscht, die sich mit der äusseren Erscheinung Beethoven's befassen; und so viel ihm die Thayer, Schindler, Nohl vorgearbeitet, er selbst hat mit glücklichem Spürsinn das Material vermehrt, die gesammelten Aussagen aber in jedem Falle erst auf ihre geschichtliche Wahrheit hin geprüft. Man sieht da, wie stark die augenblickliche Stimmung den Berichterstatter in seinen Eindrücken beeinflusst, wie da nur die Resultante aus einer Reihe von Aussagen ein annäherndes objectives Bild zu geben vermag. Immerhin aber bleiben die litterarischen Bildnisse Beethoven's die wichtigsten; schon desshalb, weil Beethoven mit den Künstlern nicht viel Glück hatte. Im Wesentlichen ist dies wohl in dem damaligen Zustande der Bildnissmalerei in Wien überhaupt begründet. Die Akademie steckte ja noch ganz im Zopf, nur die Solidität der Technik dieser Kunstperiode hatte sie verloren. Das wichtigste Denkmal für die Ikonographie Beethoven's ist die von Klein gefertigte Maske von 1812, aus dem Jahre 1814 rührt der gute Stich von Höfel her. Nicht ohne allen Werth sind die Bildnisse, die 1818 Klöber und bald darauf Schimon und Stieler gemalt haben. Das Schimon'sche ist unter diesen dreien vielleicht am meisten charakteristisch. Für die spätere Zeit können Dietrich's, Tejceks, Lyser's und Decker's Zeichnungen »mit einigem Vorbehalt benützt werden«. Sehr wichtig sind des Verfassers Nachweise, dass die Todtenmaske und die Reconstruction des Schädels Beethoven's in Folge der Obduction als Zeugnisse für das Aussehen Beethoven's nur in geringem Maasse verwerthet werden dürfen. Man erhält durch diese Abhandlung den Eindruck, dass mit mehr Gewissenhaftigkeit, Scharfsinn und Sachkenntniss die Untersuchung einschlägiger Stoffe nicht geführt werden kann. *k.*

Gazette archéologique. Recueil de Monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'Art dans l'Antiquité et le Moyen-âge. Publié par les soins de J. de Witte et Robert de Lasteyrie. XI. année. Paris, A. Lévy 1886. 4°. 337 S. u. 41 Taf.

Auch der letzte Jahrgang dieser, was Gediegenheit der wissenschaftlichen Behandlung, Mannigfaltigkeit des Inhaltes und Vornehmheit der Ausstattung betrifft, unter der französischen periodischen Kunstlitteratur in vorderster Reihe stehenden Zeitschrift enthält wieder eine Anzahl von Beiträgen, welche es sowohl dem Interesse der behandelten Gegenstände, als der Wichtigkeit der gewonnenen Resultate nach verdienen, dass auch an dieser Stelle auf dieselben aufmerksam gemacht werde.

Von den diesmal in ungewöhnlich reicher Zahl vertretenen Mittheilungen aus dem Gebiete der classischen Archäologie — sie nehmen mehr als die Hälfte sämmtlicher Beiträge für sich in Anspruch — ist vor allem eine (schon im vorigen Jahrgange begonnene) Folge von Aufsätzen über einige der hervorragendsten Cameen des Pariser Medaillencabinets hervorzuheben, worin A. Chabouillet, der Conservator der genannten Sammlung, namentlich die Frage nach der Authenticität der Schöpfungen dieses Kunstzweiges, besonders auch jener der Künstlerinschriften auf denselben einer eingehenden Discussion unterzieht, deren Resultate — obwohl oder gerade weil sie von denen anderer Autoritäten auf diesem Gebiete zum Theil abweichen — wegen der Competenz, die dem Verfasser in Folge seiner über ein Menschenalter fortgesetzten Beschäftigung mit dem Gegenstande zusteht, auf die volle Aufmerksamkeit der Fachkreise Anspruch erheben dürfen. — Eug. Piot publicirt und erläutert ein kürzlich in seinen Besitz übergegangenes, aus den Sammlungen des Marchese Carlo Trivulzio stammendes silbernes Missorium oder Repositorium, eines der wenigen bis auf uns gelangten Beispiele jener kostbaren Schüsselträger oder Tafelaufsätze, deren Gebrauch die Griechen und Römer von den Persern überkommen und an die Erben ihrer Herrschaft sowohl in Byzanz als auch in Gallien übertragen hatten. Das Piot'sche Stück zeichnet sich gegenüber den hervorragendsten Exemplaren seiner Art — dem sog. Schilde Scipio's im Pariser Medaillencabinet und dem Missorium aus der Epoche Theodosius d. Gr. in der Akademie zu Madrid — nicht sowohl durch seine Dimension (es misst bloss 40 cm im Durchmesser), als durch die tadellose Vollkommenheit seiner Erhaltung aus. Nach dem Stil der darauf in flachem, nachciselirtem Guss gearbeiteten Darstellung — Hercules im Kampfe mit dem nemeïschen Löwen — scheint es der Epoche der letzten Antonine anzugehören. Interessant ist der vom Verfasser gegebene Nachweis, dass eine dem Moderno zugeschriebene Plaquette (Molinier Nr. 199) die fast ganz genaue Copie im Gegensinne der Darstellung auf dem Missorium zeigt, eine zweite (Nr. 200) aber davon wesentlich beeinflusst erscheint, woraus zu folgern wäre, dass jenes schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts sich in einer Sammlung oder einem Kirchenschatze Norditaliens befand und dass es vielleicht das einzige Exemplar seiner Gattung ist, welches uns, ohne Jahrhunderte lang unter der Erde begraben gewesen zu sein, überkommen ist. — In einer Studie über den sog. »Inopos« des Louvre entwickelt S. Reinach

die Gründe für die von dem gewesenen Conservator der Antiken, M. Ravaisson gegebene, aber bisher nicht näher begründete Bezeichnung der genannten Statue als ein Porträtbild Alexanders d. Gr. — In einem Beitrag von E. Babelon wird die Bronzestatuette eines tanzenden Satyrs im Medaillencabinet zu Paris (Nr. 3020 des Verzeichnisses vom Jahre 1858) als eine in einzelnen Motiven geänderte, aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammende Nachbildung des berühmten Marsyas von Myron nachgewiesen, von dem wir die älteste (unrichtig restaurirte) Replik in dem tanzenden Satyr des lateranensischen Museums, spätere in einer Marmorstatue der Sammlung Barocco zu Rom und in der Bronzestatuette des sog. Satyrs von Patras im britischen Museum besitzen, — während der Satyr im Friese des Monuments von Lysikrates, die Bronzestatuette des Satyrs von Pergamon im Berliner Museum und eine Terracottabüste aus Myrina im Louvre, gleichwie auch unser Bildwerk, das Motiv der Myronischen Statue im wesentlichen beibehalten haben, und nur in Einzelheiten, wie Bewegung der Arme oder des Kopfes, Beifügung von Attributen u. dergl. davon abgewichen sind. Von allen diesen Nachbildungen nun hätten wir nach der Ansicht des Verfassers in unserer Statuette diejenige vor uns, welche sich in der Behandlung der Formen, namentlich aber des Barthaares dem Myronischen Prototyp am meisten nähert. — Endlich liefert F. de Mély in einer Mittheilung über die bekannte Camee des Wiener Antikencabinets mit der Darstellung der Apotheose des Augustus auf Grund urkundlichen Materials den Nachweis, dass sich dieselbe bis zum Jahre 1533 im Kirchenschatze von Saint-Sernin zu Toulouse befunden habe. Die Localtradition hielt sie für eine Gabe Karls d. Gr., die er von seiner apokryphen Pilgerfahrt nach Jerusalem mitgebracht hatte; wahrscheinlich aber war sie von Kaiser Michael VII. zu Ende des 11. Jahrhunderts dem Grafen Raymond von Saint-Gilles für geleistete Kriegsdienste zum Geschenk gemacht worden. — Zuerst findet sich unsere Camee in einem Inventar vom 14. September 1246 flüchtig angeführt, ausführlich beschrieben aber, so dass darauf hin die Identificirung mit der Wiener Camee erfolgen konnte, in einem zweiten Inventar vom 11. August 1489. Bei Gelegenheit der Zusammenkunft Papst Clemens' VII. mit König Franz I. zu Marseille im Jahre 1533 requirirt der König das kostbare Schmuckstück (welches unzweifelhaft als Pectorale montirt und verwendet war) von dem Kapitel von Saint-Sernin und macht es dem Papste zum Geschenke. Allein schon im Jahre 1560 finden wir dasselbe wieder in Frankreich: im Inventar des Schlosses Fontainebleau vom genannten Jahre ist es unter Nr. 379 angeführt. Vielleicht war es nach dem Tode Clemens' VII. mit anderen Erbstücken aus dem Mediceerschatze an Katharina von Medici gekommen. Wie und wann es von hier nach Wien gelangte, lässt sich nicht ermitteln; vielleicht als Geschenk Elisabeth's von Oestreich, der Wittwe König Karls IX., an ihren Bruder Kaiser Rudolph II. Sicher ist, dass es sich 1619 schon seit einigen Jahren im kaiserlichen Besitz befand.

Unter den Mittheilungen, welche Gegenstände der mittelalterlichen Kunstgeschichte behandeln, ist hervorzuheben eine Studie von Ch. de Linas über die Elfenbeindeckel eines in der Stadtbibliothek zu Rouen befindlichen

Sammelbandes chronikalischen und hagiographischen Inhaltes aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, des sog. »Livre d'ivoire«. Der Verfasser weist nach, dass dieselben von einem kirchlichen Diptychon wahrscheinlich noch des 4. oder des Beginns des 5. Jahrhunderts stammen, und ihre jetzige Stelle bei Gelegenheit der Herstellung jenes Sammelbandes im 12. Jahrhundert fanden, wie schon aus dem Stilcharakter der sie umschliessenden ornamentalen Bordüren des Einbandes erhellt. — M. Prou handelt über ein bronzenes Waschbecken (pelvis, gemellio), das jüngst in den Besitz des Pariser Medaillencabinets gelangt ist (leider wird über dessen Herkunft nichts angegeben) und einen merkwürdigen Beitrag zu dem Fortleben der Antike im Mittelalter bildet. Dessen innere Fläche ist nämlich mit gravirten Darstellungen aus der Jugendgeschichte Achill's bedeckt, die, wie nicht bloss ihre Sujets sondern namentlich die begleitenden Beischriften unzweifelhaft beweisen, direct von den Schilderungen der Achilleis des Statius inspirirt wurden. Aus einzelnen Eigenthümlichkeiten des Zeitcostüms, in die der Bildner seine Helden gekleidet hat, lässt sich die Entstehung des Werkes zwischen den Jahren 1050—1140 feststellen. — H. Bouchot weist in einem jüngst durch Vermächtniss in das Pariser Kupferstichcabinet gelangten Aquarell auf Papier (ungefähr halbe natürliche Grösse) das Originalporträt Ludwigs II. von Anjou, Prätendenten von Neapel und Sicilien, und Vaters König René's von Anjou nach, dessen — wie sich jetzt herausstellt — ikonographisch wenig getreues Bildniss bisher nur aus der Darstellung auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Le Mans bekannt war. Als eine um 1440, also mehr als 20 Jahre nach dem Tode Ludwigs II. gefertigte Copie nach unserem Bildniss gibt sich nun auch die von Lecoy de la Marche fälschlich für das Porträt König Renés gehaltene Miniatüre im Livre d'heures des letzteren in der Nationalbibliothek zu Paris (Ms. fr. 25 691, fol. 61) zu erkennen. — Interessanter noch ist der Nachweis von drei Porträtdarstellungen Karls I. von Anjou, Königs von Sicilien, in einer miniirten Handschrift der Nationalbibliothek zu Paris, wie ihn P. Durrieu in einer Studie über die letztere beibringt. Diese ist eine auf Geheiss Karls I. durch den jüdischen Arzt Farag von Girgenti hergestellte Uebersetzung aus dem Arabischen in's Lateinische, der unter dem Namen El Hawi bekannten medizinischen Encyklopädie, deren Miniaturen urkundlichem Zeugnisse zufolge 1282 von einem gewissen Giovanni, Mönch von Monte-Casino, ausgeführt wurden. In denselben nun findet sich an drei verschiedenen Stellen die Gestalt König Karls I. und zwar wie ihm das arabische Original des Buches überreicht wird, wie er Farag mit dessen Uebersetzung beauftragt, und wie er ihn für seine Leistung entlohnt. Die vom Verfasser angeführten Gründe gestatten kaum einen Zweifel, dass wir in jener Handschrift der Nationalbibliothek das für Karl I. selbst hergestellte Prachtexemplar des Werkes vor uns haben. Die Züge des Königs in den drei Darstellungen stimmen nicht nur mit einander völlig überein, sondern finden sich auch in der bekannten Statue desselben im Conservatorenpalast zu Rom wieder; beide aber bestätigen das Bild, das Giov. Villani (libr. VII. cap. 1) von der äussern Erscheinung Karls I. entworfen hat. — In einer Reihe von Beiträgen, die schon im vorigen Jahrgange begannen, setzt sodann Eug. Müntz seine Mittheilungen über Kunst und Künstler

am päpstlichen Hofe zu Avignon fort. Diesmal sind dieselben, im Anschluss an des Verfassers Studie im Bulletin monumental von 1885, welche sich über die von Papst Clemens VI. (1342—52) beschäftigten Künstler verbreitete, einer ausführlichen Beschreibung ihrer Malereien in den beiden übereinander liegenden Capellen der Tour Saint-Jean im päpstlichen Palaste gewidmet, und erhalten durch die beigefügten Proben, in hier zuerst veröffentlichter heliographischer Reproduktion, besonderen Werth. Der Zeitraum der Ausführung der Fresken in den beiden Capellen, der unteren, Johannes dem Täufer, und der oberen, dem heiligen Martialis geweihten, liegt zwischen dem 7. Mai 1342 (Thronbesteigung Clemens' VI.) und dem 3. Januar 1346 (Termin der Abrechnung für die Malereien in der letzteren mit Matteo Giovanetti aus Viterbo.) Die Betheiligung des im Juli 1344 verstorbenen Simone di Martino an den Fresken der Johannescapelle bleibt also immerhin möglich, wenn auch das ausgeführte Werk nur die Hände seiner italienischen Schüler erkennen lässt, welche wohl auch von einem oder dem andern der einheimischen Maler unterstützt worden sein dürften. Im Vergleich mit den Compositionen der Martialcapelle (Scenen aus der Legende des Heiligen) sind jene der Johannescapelle geschlossener und ruhiger, die Einzelgestalten bedeutender in der Charakteristik. Das Werk als Ganzes verräth den Einfluss eines hervorragenden Künstlers. Im Gesammtcharakter zeigt es die Vorzüge und Fehler der sienesischen Schule. Die Fresken Matteo Giovanetti's dagegen (er arbeitet daran vom 19. Januar 1344 bis 1. Sept. 1345) zeigen schwächere Inspiration, einen weniger entwickelten Sinn für dramatische Gestaltung der Composition, geringeres Stilgefühl. Wir haben darin eine jener breiten und flachen legendarischen Darstellungen vor uns, worin die Aufeinanderfolge oder vielmehr die blosse Nebeneinanderstellung der einzelnen Scenen die Stelle künstlerischer Erfindung vertritt. Interessant ist, dass an den Fresken beider Capellen unter der abbröckelnden Farbschicht die Conturen der Zeichnung auf den Mörtel mit Rothstift vorgezeichnet erscheinen, — ein Verfahren, dessen Erfindung von Vasari gerade dem Simone di Martino zugeschrieben wird.

Die Reihe der sich mit der Kunst der Renaissance beschäftigenden Beiträge des Bandes eröffnet eine Studie von E. Jeannez über das in der Klosterkirche zu Ambierle im Roannais befindliche Altarwerk mit plastischen Darstellungen der Passion im eigentlichen Schrein, und sechs beiderseits bemalten Flügeln. Durch testamentarische Schenkung Michel de Chaugy's, eines in der Umgebung begüterten Edlen, der am Hofe der burgundischen Herzoge als Obersthofmeister eine hervorragende Stelle einnahm, gelangte dasselbe im Jahre 1480 an seinen jetzigen Ort. Während die Holzschnitzereien nur unbedeutenden Kunstwerth beanspruchen können, dokumentiren sich dagegen die Flügelgemälde, namentlich jene der Innenseite — Porträts des Stifters und seines Vaters, sowie deren Gemahlinnen in Begleitung ihrer Schutzheiligen — als so hervorragende Erzeugnisse der niederländischen Kunst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dass der Verfasser, indem er sich auf ihre Stilanalogie mit dem »Jüngsten Gericht« im Hospital zu Beaune von Rogier van der Weyden stützt und urkundlich persönliche Verbindungen zwischen dem genannten Meister und dem Donator des Gemäldes

von Ambierle nachweist (beide figuriren gemeinschaftlich wiederholt bei der Abschätzung von Kunstwerken, die für den herzoglichen Palast in Brüssel gearbeitet wurden), dessen muthmassliche, wo nicht sichere Autorschaft Rogier zuzuschreiben geneigt ist, mit aller Reserve freilich, die durch den Mangel documentarischer Nachweise dafür geboten erscheint. — Auch von L. Courajod, dem unermüdlichen Forscher, dem die Geschichte der italienischen und französischen Kunst schon so viele werthvolle Entdeckungen verdankt, hat der vorstehende Jahrgang unserer Zeitschrift wieder zwei Beiträge aufzuweisen. In dem ersten agnoscirt der genannte Gelehrte eine kürzlich aus dem historischen Museum zu Versailles ins Louvre gelangte liegende Grabfigur, die bisher als Bildnissstatue des Pariser Domherrn Renaud de Dormans († 1386) galt, als jene des Parlamentspräsidenten Philippe de Morvillier, aus dessen Familiencapelle in Saint-Martin-des-Champs stammend, zwischen den Jahren 1426—1438 ausgeführt, und bemerkenswerth als eines der frühesten Producte der französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts, in dessen Stilcharakter sich ein unverkennbarer Realismus geltend macht. Die zweite Studie Courajod's beschäftigt sich mit einem in der Ambraser Sammlung befindlichen bronzenen Tabernakelthürchen, und weist es als jenes Werk des Sieneser Goldschmiedes und Bronzebildners Giovanni di Turino (c. 1384—1455) nach, das derselbe an Stelle der ursprünglich an Donatello verdungenen, aber bei der Lieferung als nicht entsprechend zurückgewiesenen Thüre am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena 1434 ausgeführt hatte. Ueber die Umstände, wie die Tabernakelthüre von ihrer ursprünglichen Stelle — an der sie in der That nicht mehr vorhanden ist — in die kaiserlichen Sammlungen nach Wien gelangt ist, weiss der Verfasser nichts anzugeben.

Endlich ist noch ein Aufsatz E. Molinier's über die Architekten von Fontainebleau im 16. Jahrhundert anzuführen, worin sich der Verfasser mit den von Palustre in seinem bekannten Werke über die französische Renaissance gegebenen Attributionen auseinandersetzt. Das Resultat, zu dem er in theilweisem Gegensatze zu dem genannten Forscher gelangt, lässt sich dahin resumiren, dass der Antheil von Pierre Chambiges an den Schlossbauten von Fontainebleau sehr ungewiss ist, jener von Gilles le Breton, obwohl erwiesen, in seinem Umfange einzuschränken und derjenige Pierre Girard's bloss auf die Rolle eines ausführenden Werkmeisters zu reduziren sein dürfte, dass dagegen dem Rosso und Serlio mit der grössten Wahrscheinlichkeit jenem die sog. »Grotte des Pins«, diesem das gegenwärtige Portal der »Cour ovale« zuzuschreiben sein werden. *C. v. Fabriczy.*

Les Collections des Médicis au XV^e siècle. Le Musée, La Bibliothèque, Le Mobilier (Appendice aux Précurseurs de la Renaissance) par **Eugène Müntz.** Paris, Librairie de l'Art, 1888. gr. 4°. 112 S.

Alle Freunde der italienischen Renaissance danken dem unermüdlichen Forscher- und Sammeleifer des Verfassers neuerdings eine überaus werthvolle Gabe in der vorliegenden Zusammenfassung der auf die mediceischen Kunstschätze bezüglichen urkundlichen und litterarischen Nachweise. Sie bieten die documen-

tarischen Belege für den diesem Gegenstande gewidmeten Abschnitt seines früheren mit so allgemeinem Beifall aufgenommenen Buches über die »Vorläufer der Renaissance« und werden daher von ihm selbst mit Recht als Anhang desselben bezeichnet. Ausser den auf die mediceischen (und auch andere Privat-) Sammlungen bezüglichen Belegstellen aus der gleichzeitigen Litteratur und ausser einzelnen schon früher von anderen Schriftstellern (Fabroni und Piccolomini) sowie von Müntz selbst in seinen »Arts à la cour des Papes« und in periodischen Zeitschriften mitgetheilten Bruchstücken, enthält die vorliegende Publication durchaus bisher unveröffentlichtes Material, dessen kostbarsten Theil die im florentinischen Staatsarchive verwahrten Inventare der mediceischen Kunstschätze bilden. Welchen Werth gerade diese letzteren für den sich im Besondern mit jener Epoche beschäftigenden Forscher und Kunstfreund haben — dies hier weiter auszuführen, erscheint wohl überflüssig, sowie es auch in der Natur der Sache liegt, dass der darin niedergelegte Schatz an Bereicherung unserer Kenntnisse über die Kunst- und Künstlergeschichte der betreffenden Periode nicht auf einmal gehoben werden kann, sondern dass es dazu der Mitwirkung aller dabei Interessirten bedarf, deren jeder sein Scherflein zur Aufhellung des Gegenstandes, zur Identificirung der verzeichneten Kunstgegenstände mit solchen, die uns entweder durch litterarische Belegstellen bekannt, oder in öffentlichen und Privatsammlungen noch heute erhalten sind, beitragen möge. Dies ist auch der Beweggrund, der uns in den folgenden Bemerkungen über die neueste Arbeit des Verfassers in erster Linie leitet.

Die im ersten Capitel zusammengestellten zumeist litterarischen Daten über die Kunstschätze, die sich im Besitze Cosimo's des Alten befanden, gestatten uns leider in ihrer Spärlichkeit keinen vollständigen Einblick in den Gegenstand, bieten aber doch einzelne interessante Details. So zeigt ihn uns z. B. eine Deliberation (wessen?) als Käufer von Juwelen aus dem Nachlasse Papst Johanns XXIII., ein Brief seines Bruders Lorenzo aber verräth uns, dass er es nicht verschmähte, sich eines oder des andern Manuscripts seiner Bücherei zu entäussern, vorausgesetzt, dass er dabei seine Rechnung fand. — Wenn S. 5 (unten) der später auf Veranlassung Lorenzo Magnifico's von Verrocchio restaurirte Marsyas auf das Zeugniss Vasari's hin (t. III, p. 366) als eine Acquisition Cosimo's angeführt wird, so widerspricht dem gerade die angezogene Stelle und liegt offenbar eine Verwechslung mit der zweiten, von Donatello restaurirten Marsyasstatue vor, von der Vasari im Leben des letzteren (t. II, p. 407) berichtet, und die im Gegensatz zur ersteren, welche aus rothem Steine gemeisselt war, ausdrücklich an beiden Stellen als »di marmo bianco« angeführt wird. Beide befanden sich, wie die S. 103 publicirte Deliberation der Signoria vom 9. Oct. 1495 beweist, unter den Statuen, welche nach der Flucht Piero's de' Medici für den Pal. Vecchio sequestrirt wurden, denn offenbar können unter den »due statue cruciatorum de lapidibus marmoreis, sive alterius misture que sunt in orto predicto (d. h. dicti palatii Pieri de Medicis) penes portam« nur sie gemeint sein. — Was die diesem Capitel angehängten Quellenauszüge über die Sammlungen Nicc. Niccoli's und Poggio Bracciolini's betrifft,

so bringen sie wohl nichts Neues, fassen aber mit den schon früher publicirten (s. »Les arts à la cour des papes« t. II, p. 167—170 und »Précurseurs de la Renaissance« p. 104—125) das ganze Belegmaterial für die betreffende Darstellung in dem letzteren Werke nun vollständig zusammen.

Das zweite Capitel ist Piero, dem Sohn Cosimo's, den wir als den eigentlichen Schöpfer der mediceischen Kunstsammlungen zu betrachten haben, gewidmet. Denn das eine der beiden hier veröffentlichten Verzeichnisse seiner Kunstschätze, begonnen 1456, fortgesetzt 1463, ist noch vor dem Tode seines Vaters († 1. Aug. 1464) aufgestellt, beweist also, dass Piero eine Sammlung für sich, unabhängig von den Kunstgegenständen im Besitze des Vaters, angelegt hatte. Leider sind dessen Angaben so allgemein (ohne Maasse, Werth und Autornamen) gehalten, dass es unmöglich erscheint, daraus Schlüsse auf irgend bestimmte Werke oder Arbeiten zu ziehen. Dagegen lässt sich durch dessen Vergleich mit dem zweiten, am 20. Jan. 1465 verfassten Inventar der Zuwachs, den die Sammlungen Piero's durch Hinzutritt der Kunstschätze seines Vaters empfangen hatten, constatiren — allerdings bloss für einzelne Partieen, denn es erstreckt sich dies zweite Inventar nur auf die Juwelen, Schmuck- und Werthsachen in edlen Metallen, auf die Bücherei und die Ausstattung der Hauscapellen im Palast der Via Larga, sowie in Carreggi und Cafaggiuolo. Hiernach erscheint der Zuwachs nur in einzelnen Serien bedeutend: beim kostbaren Geräthe von 26 auf 81 Stück, bei den Goldmedaillen von 53 auf 100, bei den silbernen von 300 auf 503 Stück, während die »Gioje« mit ca. 140 Stück und die Manuscripte sich gleich geblieben sind. Die durchgängig beigefügten Abschätzungen gestatten uns einen Begriff von dem materiellen Werthe der hier aufgehäuften Schätze zu machen: derselbe beträgt in Summa 35,150 Goldgulden, also nach dem jetzigen Geldwerthe etwa 1,800,000 Francs, und dabei sind die Ansätze (wie sich aus dem Vergleich mit jenen im Inventar Lorenzo Magnifico's ergibt) sehr mässig gegriffen! Leider sind die modernen Kunstwerke, sowie die antiken Statuen in keines der Verzeichnisse Piero's de' Medici aufgenommen und so erhalten wir gerade in jenen Punkten keinen Aufschluss, wo wir denselben am sehnlichsten erwünschen.

Erst durch das Inventar Lorenzo's, das (Cap. III, S. 58—95) den werthvollsten Theil des Inhalts der gegenwärtigen Publication bildet, wird unsere Neugierde, wenigstens was den ersteren Punkt betrifft, befriedigt. Aber leider sind auch darin weder die im Garten des Palazzo der Via Larga, noch auch die im Casino und Garten der Piazza San Marco aufgestellten Antiken verzeichnet. Das Inventar, wie es hier zuerst nach dem Manuscript des florentinischen Staatsarchivs in den auf die Kunstgegenstände bezüglichen Partieen vollständig publicirt wird, ist eine am 23. Dec. 1512, also zur Zeit, als die Medici aus der Verbannung heimkehrten, verfertigte Copie des im Jahre 1492 beim Tode Lorenzo's aufgenommenen Verzeichnisses seines sämmtlichen beweglichen und unbeweglichen Vermögens. Die Schätzungsbeträge sind jedem Posten beigefügt, die Beschreibung der einzelnen Posten, oft unter Angabe von Maassen und Autornamen, viel ausführlicher und nach den einzelnen Localitäten des Palastes geordnet. Ein Vergleich dieses Verzeichnisses mit

jenen Piero's de' Medici lässt ersehen, in welchem Maasse Lorenzo die überkommenen Schätze gemehrt hat. Wenn sich in einzelnen Serien (z. B. bei den Gold- und Silbermedaillen) scheinbar ein Abgang zeigt, so findet dies in der Unvollständigkeit des Inventars (insofern nicht alle mediceischen Villen und die dort verwahrten Gegenstände in dasselbe aufgenommen sind) seine Erklärung. Diese letztere erhellt übrigens auch aus sonstigen Angaben. So sind z. B. nur etwa 30 Cameen darin aufgezählt, während doch Piero, der Sohn Lorenzo's, im Jahre 1496, also nach der Plünderung des Palastes, deren noch 176 an Agost. Chigi verpfänden konnte (s. S. 104 ff. das Verzeichniss dieser Cameen); ebenso sind S. 102 unter den 1495 für den Palazzo Vecchio sequestrirten Kunstsachen eine Anzahl von (antiken) Büsten aus den Gemächern des Palastes in Via Larga aufgeführt (Müntz zählt sie irrthümlich alle unter die Bronzen, während der Eingang des Documents doch ausdrücklich von »teste marmoree seu eree« spricht und der Context nur zwei davon als bronzene ausweist), welche im Inventar nicht verzeichnet erscheinen.

Zu den werthvollen Beiträgen, welche Müntz für die Identificirung einzelner in fraglichem Inventar vorkommender Kunstwerke in den Bemerkungen, womit er dasselbe begleitet, geliefert hat, glauben wir, in der Lage zu sein, in Folgendem einige Ergänzungen bieten zu können. Der S. 61 unten als Verfertiger einer Orgel genannte »maestro Chastellano« ist derselbe Meister, welchen die Beischrift auf einer das gleiche Musikinstrument darstellenden Intarsia der Vertäfelung im sog. »Studio« des Palastes zu Urbino als »Juhani Castellano« verzeichnet. Jene wurde 1476—1482 wahrscheinlich von einem Maestro Giacomo da Firenze gearbeitet (Passavant, Raphael d'Urbin I, p. 382) und um dieselbe Zeit muss sich unser Meister Chastellano eines ganz besonderen Rufes in seiner Kunst erfreut haben, wenn er gleichsam als Repräsentant derselben angeführt werden konnte. — Die Anmerkung 1 S. 61 wäre dahin zu ergänzen, dass die bekannte mediceische Devise »Semper« nicht erst von Leo X. als solche angenommen wurde, sondern schon zur Zeit Cosimo's des Alten vorkommt. Wir finden sie z. B. im Verein mit den drei Straussenfedern im Diamantring schon am Friese des 1448 im Auftrag Piero's de' Medici durch Michelozzo errichteten Altartabernakels in S. Miniato al monte. (Die Angabe Vasari's, dass dieses erst nach Cosimo's Tode errichtet worden sei, wird durch urkundliche Belege, die Berti, Cenni stor. artistici di S. Miniato al monte p. 54 ff. für das obige Datum beibringt, widerlegt). Gerade in dieser Form ist sie schon unter Piero die bevorzugte Impresa der Mediceer. Bekanntlich ist sie die sinnbildliche Darstellung der Devise: Semper adamas (= Diamant, aber auch = unbezwungen) in poenis (pennis). Die Straussenfedern im Ring aber waren ein beliebtes florentinisches Emblem, das z. B. schon an einem Pfeilercapitell des mittelalterlichen Pal. Davanzati vorkommt, und wie dessen Anwendung im Fries des Pal. Rucellai (ca. 1450) beweist, auch noch zur Zeit Cosimo's nicht ausschliesslich von ihm in Anspruch genommen wurde. — Bei der Anführung eines perspectivischen Bildes von Palazzo und Piazza de Signori (S. 62 oben) denkt Müntz an eine von Vasari (II, 290) erwähnte Tafel Masaccio's. Allein darauf befand sich auch eine Darstellung der Heilung

des Besessenen, wovon in dem betreffenden Posten des Inventars jedoch keine Erwähnung geschieht. Es liegt daher viel näher, sie, wie schon Milanesi gethan (Vas. II, 332 n. 2) mit einem der beiden bekannten Perspectivbilder Brunelleschi's zu identificiren. Dagegen kann der folgende Posten des Inventars nicht (wie dies von Milanesi geschieht) mit der zweiten perspectivischen Darstellung des eben Genannten in Verbindung gebracht werden; denn während auf dieser das Baptisterium vom Hauptportal des Doms aus aufgenommen war, heisst es in dem fraglichen Inventarposten ausdrücklich: uno quadro dipintovi el duomo e san Giovanni. Die S. 62 unten und S. 63 oben aufgeführten drei Bilder Pollaiuolo's mit Thaten des Herkules sind nicht, wie ebendort Anm. 1 bemerkt wird, mit den heute in den Uffizien vorhandenen zwei kleinen Tafeln identisch, sondern entweder die Skizzen zu zweien derselben oder Repliken davon, wie dies aus dem Vergleich ihrer Dimensionen mit den im Inventar angegebenen hervorgeht. Die Originale aus Pal. Medici sind nochmals (S. 103 Mitte) unter den 1495 in den Pal. Vecchio übertragenen Kunstwerken als »tres statue Herculee«, offenbar irrthümlich statt »picturae« angeführt, wie aus dem folgenden »affixe in pariete sale principalis dicti palatii in quibusdam tabulis« hervorgeht.

In der »testa di marmo sopra l'uscio dell' antichamera della impronta (nach dem Gepräge, nach dem Abbild) di Piero di Cosimo« (S. 63 Mitte) haben wir offenbar die heute im Bargello befindliche Büste von Mino da Fiesole zu erkennen, die auch nach Vasari (III, 123) zusammen mit jener der Gemahlin Piero's »stettono molti anni sopra due porte in camera di Piero in casa Medici«. Nur verwechselt der genannte Autor den Enkel Piero di Lorenzo (der beim Tode Mino's erst 13 Jahre zählte) mit dem Grossvater Piero di Cosimo. Auch gibt er das Zimmer unrichtig an: denn in jenem Piero's (s. S. 86) finden sich gar keine Büsten verzeichnet. Diejenige der Gemahlin Piero's aber suchen wir überhaupt vergebens in dem Inventar. Sonderbar erscheint, dass der Werth der Büste Piero's nur mit 12 Goldgulden angesetzt ist, während jene seines Bruders Giovanni, heut auch im Bargello und an Grösse und Arbeit ihr ganz gleich und von demselben Meister herrührend, zu 25 Gulden geschätzt ist.

In dem »quadro di marmo, chornicie di legname atorno, entrovi, di mezo rilievo, una Accensione (sic!) di mano di Donato« (S. 63 unten) möchten wir das Relief der Schlüsselübergabe von Donatello, das heute im South-Kensington-Museum bewahrt wird, vermuthen. Der in der florentinischen Quattrocentosculptur ganz ungewöhnliche Gegenstand an und für sich (es ist bisher keine zweite Behandlung davon durch dieselbe bekannt), dann aber die besondere Art, wie Donatello seine Composition gestaltet hat: die auf Wolken thronende, von Engeln umschwebte Gestalt Christi, die nach ihr in die Höhe gerichteten Blicke der Apostel, die in dem zarten »Stiacciato« nicht in wünschenswerther Deutlichkeit sich hervorhebende Bedeutung der entscheidenden Handlung der beiden Hauptacteurs der Scene (der Schlüssel ist auf der photographischen Reproduction kaum wahrnehmbar) lassen eine Verwechslung der Darstellung mit einer »Himmelfahrt« ganz plausibel erscheinen. War doch

dies sogar der Eindruck, der sich uns selbst bei der Betrachtung der photographischen Nachbildung des fraglichen Reliefs (Tafel 10 von Thompson's Photographs of Italian sculptures of the middle ages and period of the revival of art etc. London, Chapman and Hall 1862) im ersten Momente aufgedrängt hat, — um wie viel leichter dem, wie viele Anzeichen im Texte des Inventars schliessen lassen, nicht gerade besonders kunstverständigen unbekannten Verfasser desselben. Das Relief Donatello's befand sich zu Ende des 16. Jahrhunderts im Besitze der Salviati. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es als Erbstück von Lorenzo's Tochter Lucrezia, die mit Jac. Salviati vermählt war, in jene Familie kam. Auch hat es noch heute den alten Rahmen, dessen das Inventar erwähnt, bewahrt (Robinson setzt denselben allerdings erst ins Ende des 16. Jahrhunderts, s. dessen Katalog der Sculpturen im South-Kensington-Museum, p. 16).

S. 64 Anm. 4 ist Müntz geneigt, ein Tabernakel (colmo) mit den Bildnissen Franc. Sforza's und Gattamelata's mit einem im österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien befindlichen Basrelief, darstellend zwei männliche Brustbilder, zu identificiren (Nr. 258 des Verzeichnisses der Gypsabgüsse des genannten Museums). Doch weichen die Dimensionen des letzteren (44 auf 47 Centimeter) zu sehr von dem im Inventar angegebenen Maasse von 2 ½ Ellen (= 146 Centimeter) ab. Ueberdies lässt uns wohl die Fassung des letzteren im Unklaren darüber, ob ein Werk der Malerei oder der Sculptur gemeint sei, der Zusatz »di mano d'uno da Vinegia« jedoch macht eher das Erstere wahrscheinlich: denn die Malerei, nicht die Sculptur Venedigs war es, die sich zu Beginn des Cinquecento eines weit über die Grenzen seines Territoriums verbreiteten Ruhmes zu erfreuen hatte. — S. 66 u. ff. vermissen wir bei der Aufzählung der Gemmen den Nachweis derjenigen davon, die Müntz in den »Précurseurs de la Renaissance« (p. 190 u. ff.) als in den heutigen Sammlungen vorhanden aufgezählt hat. Derselbe ist, wie wir uns durch Vornahme der betreffenden Vergleichung überzeugt haben, mit Ausnahme der Nrn. 5 und 170 der Uffizien, sowie der Nrn. 3, 19, 20, 48, 56, 59, 124 und 219 des Museums von Neapel, für die übrigen dort angeführten Stücke ohne Anstand durchführbar.

Die S. 85 oben angeführte »storietta di bronzo di br. 1 per ogni verso, entrovi uno Christo crucifixo in mezzo di dua ladroni con otto fighure a pie« ist sehr wahrscheinlich das einst dem Pollajuolo, dann dem Agost. di Duccio zugeschriebene, jüngst von Tschudi für Bertoldo reclamirte Kreuzigungsrelief im Bargello (Katalog des Museo nazionale 1884, p. 129). Es stammt aus der grossherzoglichen Guardaroba, also mittelbar aus den mediceischen Sammlungen, und ist das zweite der von Vasari (II, 417) dem Donatello beigelegten Bronzereliefs dieses Gegenstandes. Auf den ersten Blick sofort ist der Beschauer veranlasst, die im Vordergrund ohne viel Abwechslung in den Motiven fast parallel neben einander gereihten acht Heiligen- und Jünglingsgestalten zu zählen, und insoferne erscheint auch die Fassung der Inventuraufzeichnung ganz treffend. Allerdings ist eine der acht Gestalten nicht »a pie«, sondern knieend dargestellt, auch die Dimensionsangabe (1 Elle im Quadrat) etwas grösser als in Wirklichkeit. — In dem auf derselben Seite kurz darauf ver-

zeichneten »Erchole che scoppia Anteo, di bronzo tutto, alto br. $^1/_3$« haben wir wahrscheinlich die kleine Bronzegruppe Ant. Pollajuolo's im Bargello (Catalog p. 126) zu agnosciren. Freilich bleibt die Maassangabe des Verzeichnisses um etwa die Hälfte gegen die Wirklichkeit zurück. Liegt hierin vielleicht ein Schreib- oder Druckfehler vor und soll es statt br. $^1/_3$ vielmehr br. $^1/_2$ heissen? In diesem Falle wären dann die wirklichen Dimensionen annähernd im Einklang mit der Inventarangabe. *C. v. Fabriczy.*

Les Artistes Célèbres: **Marius Vachon:** Philibert de l'Orme. — **Paul Lefort:** Velasquez. Paris, Rouam. 1887—88.

Die Biographie des Philibert de l'Orme zu schreiben, war keine leichte Aufgabe; galt es doch einen Künstler dem Interesse des grösseren Leserkreises näher zu bringen, der das Unglück gehabt hat, dass alle seine Schöpfungen (mit Ausnahme des Grabmals Franz' I. in St. Denis) untergegangen sind. Dagegen standen dem Verfasser in den Aeusserungen De l'Orme's selbst über seine Arbeiten, dann in den Beschreibungen Du Cerceau's, Sauval's u. A. gleichzeitiger und wenig späterer Autoren reichliche litterarische Quellen zu Gebote — abgesehen von der neueren Litteratur über den Meister (die Vachon in einer seiner Schrift angefügten bibliographischen Notiz genauer anführt). Ob der Verfasser in der Art, wie er jene verwendet hat, indem er ausführliche Citate daraus wiedergibt, sich seine Aufgabe nicht doch etwas zu leicht gemacht habe, möchten wir nicht unbedingt verneinen. So ist z. B. Capitel VI, das die kleineren Arbeiten de l'Orme's in St. Germain-en-Laye, Fontainebleau und den übrigen königl. Schlössern behandelt, fast ausschliesslich aus Citaten zusammengesetzt, die dessen Schriften entnommen sind. Etwas zu fragmentarisch scheint uns auch die Würdigung des Hauptwerkes de l'Orme's, des Schlossbaues von Anet, im IV. Capitel, und gar zu flüchtig jene der litterarischen Arbeiten des Meisters: von den $3^1/_2$ Seiten des diesem Thema gewidmeten Capitels wird eine Seite durch den Wiederabdruck der Titel der betreffenden beiden Werke, je eine halbe durch ein Citat aus der Zueignung des einen und von einer Illustration ausgefüllt, es bleiben somit $1^1/_2$ Seiten übrig, um den Leser mit dem Inhalt jener Werke bekannt zu machen, und eine kritische Würdigung derselben zu geben! Warum der Verfasser die — doch zumeist genau bestimmten — Daten für die Ausführung der einzelnen Bauwerke de l'Orme's nicht angibt, ist uns unerklärlich, der Werth seiner Darstellung hätte dadurch nur gewinnen können. Auch von der Rechtfertigungsschrift des Meisters, die er in Folge seiner Absetzung beim Tode Heinrichs II. (1559) verfasste, und auf Grund deren er wieder in Gnaden aufgenommen worden zu sein scheint, da ihm die Königin-Mutter fünf Jahre darauf den Bau der Tuilerien übertrug, erfährt der Leser nichts. Oder ist dies vielleicht die wiederholt citirte »Instruction de M. d'Jvry«? — Endlich müssen wir noch gegen das Urtheil Vachon's p. 61 protestiren, worin er der antiken Baukunst (an der sich de l'Orme doch heranbildete und deren Werth er, wie viele Aussprüche seiner Schriften bezeugen, auch voll zu würdigen wusste) im Gegensatz zur Stilweise des französischen Meisters den Mangel an Eleganz, Grazie, Harmonie und Einfachheit zum Vorwurf macht.

Grössere Bedeutung beansprucht und viel ungetheiltere Anerkennung verdient das neueste Heft der gleichen Sammlung, worin uns Paul Lefort das Leben des Velasquez vorführt. Der Verfasser war durch ernste Studien auf dem Gebiete der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts, sowie durch specielle Beschäftigung mit dem genannten Meister, deren Frucht er vor einigen Jahren in einer Reihe von Artikeln in der Gaz. des beaux-arts veröffentlicht hat, zur Lösung der ihm gestellten Aufgabe gründlich vorbereitet und in hervorragendem Maasse befähigt. Im Wesentlichen ist es die ebenerwähnte Arbeit, welche wir hier in Buchform vor uns haben. Lefort leitet sie mit einer geistvollen Parallele zwischen Velasquez und dem modernen Naturalismus ein, worin er, bei aller Anerkennung der Bestrebungen des letzteren, doch die ungeheure Distanz betont, in der dessen beste Schöpfungen gegen jene des alten Meisters zurückstehen. Im Einzelnen bietet sodann die vorliegende Arbeit manche neue Gesichtspunkte, die Richtigstellung mancher durch die bisherigen Biographien sanctionirten Ansichten und Daten. So leugnet der Verfasser nicht bloss den Einfluss Pacheco's, sondern auch jenen Tristan's auf die Entwicklung des Meisters und tritt der Ansicht, welche in der sog. »Réunion de portraits« im Louvre eine Zusammenstellung von Künstlerbildnissen erkennen will, mit dem Hinweis entgegen, dass wir darin vielmehr den Entwurf zu einem grösseren nicht ausgeführten Gemälde, bei dem für den Künstler die Gruppirung die Hauptsache war, zu sehen haben. Die »Borrachos« des Museo del Prado setzt der Verfasser auf Grund eines von Madrazo aufgefundenen Rechnungsbelegs erst in das Jahr 1628 oder 1629 und knüpft an ihre Beschreibung die eingehende Charakteristik der Malweise Velasquez's, der er eine geistvolle Vergleichung derselben mit der künstlerischen Auffassung und dem Stil von Rubens folgen lässt, um darzuthun, dass der jüngere Meister von dem letzteren keine tiefgehenden Einwirkungen empfangen haben konnte. S. 92 wird das von W. Bürger als erste Skizze oder Replik der »Hilanderas« des Museo del Prado in Anspruch genommene Bild in der Sammlung Pereire als das Pasticcio eines vor Kurzem verstorbenen Madrider Malers erwiesen; S. 94 ein interessantes Bruchstück aus einem von Velasquez verfassten Bilderverzeichnisse (eines Theils der Gemälde im Escurial) mitgetheilt, wodurch die enthusiastische Bewunderung und Vorliebe des Meisters für die Schöpfungen der venezianischen Malerschule documentirt wird. Interessant ist der Nachweis einer eigenhändigen Radirung von Velasquez in dem Porträtkopf des Herzogs von Olivares, einem Unicum der Berliner Kupferstichsammlung, sowie eines Kupferstichs des Meisters in dem Brustbild derselben Persönlichkeit, in der Sammlung der Nationalbibliothek zu Madrid, für dessen Authenticität der Verfasser eine Lanze bricht. Aus dem Schlusscapitel, worin uns die Schüler Velasquez' kurz vorgeführt werden, wäre hervorzuheben, dass Lefort auf Grund eines Vergleichs mit den authentischen Werken del Mazo's im Pradomuseum geneigt ist, diesem Meister einen grossen Antheil an dem bekannten Familienbilde von Velasquez im Wiener Belvedere zuzumessen. *C. v. Fabriczy.*

Archivio Storico dell' Arte. Anno I. Roma, Pasqualucci, Editore.

Unter dem Titel »Archivio storico dell' arte« ist jüngst das erste Heft einer Monatsschrift der Oeffentlichkeit übergeben worden, die sich den Zweck vorsetzt, die Kräfte, welche bisher zerstreut, — in den verschiedenen Revüen der provinciellen Geschichtsvereine, in akademischen Denkschriften, ja selbst in Tagesblättern — für die Aufhellung der Geschichte der italienischen Kunst thätig waren, in ihren Spalten zu gemeinsamem Wirken zu vereinigen. Alle Freunde der letzteren werden gewiss mit uns das neue Unternehmen, welches eine schmerzlich empfundene Lücke auszufüllen bestimmt ist, mit aufrichtiger Freude begrüssen und ihm jene Sympathien entgegenbringen, die demselben schon allein durch die Namen der bei seiner Leitung thätigen, sowie für die Mitarbeiterschaft gewonnenen Persönlichkeiten gesichert erscheint! Die neue Zeitschrift, von Loreto Pasqualucci in Rom verlegt, steht nämlich unter der Redaction Domenico Gnoli's, des als Dichter seit langem berühmten, und neuerlich durch einige werthvolle Beiträge in der Nuova Antologia auch als Kunstforscher vortheilhaft bekannt gewordenen Vorstandes der Biblioteca Vittorio Emanuele, und hat, wie das im ersten Hefte mitgetheilte Verzeichniss der Mitarbeiter bezeugt, sich die Mitwirkung einer Reihe der auf dem fraglichen Gebiete bekanntesten Forscher nicht bloss des In-, sondern auch des Auslandes gesichert. Schon der Inhalt des ersten Heftes rechtfertigt denn auch die auf diesen Verein der vorzüglichsten Kräfte gesetzten Erwartungen. Es wird eröffnet mit einer ausführlichen, sehr sorgfältig und wie von ihrem Verfasser nicht anders zu erwarten stand, mit voller Kenntniss des gesammten archivalischen und litterarischen Materials gearbeiteten Studie von Ad. Venturi über den »Cupido« Michelangelo's, worin die durch K. Lange jüngst versuchte Identificirung desselben mit einer Statuette im Museo d'antichità der Akademie der Wissenschaften zu Turin (s. Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XVIII. S. 233 ff.) als unhaltbar nachgewiesen wird. Entscheidend hiefür ist die Aufzeichnung in einem Inventar der Kunstschätze Isabella Gonzaga's vom Jahre 1542 (das somit 11 Jahre vor der Biographie Condivi's und 22 Jahre vor dem Tode Michelangelo's verfasst wurde), worin schon die eine der beiden darin aufgenommenen Statuetten des fraglichen Gegenstandes als das Werk des ebengenannten Meisters aufgeführt ist. Auch über die ferneren Schicksale desselben gelang es Venturi, urkundliche Nachweise aufzufinden: es befand sich unter den im Jahre 1629 aus dem Nachlasse des Herzogs Ferdinand von Mantua für König Carl I. angekauften Kunstwerken, welche am 4. August 1632 von Venedig aus auf dem Seewege nach England expedirt wurden. Mit den übrigen Sammlungen des Königs wurden auch sie nach dessen Entthronung und Tode verstreut, und damals kam auch der Cupido Michelangelo's vermuthlich in Privatbesitz und befindet sich wohl noch heute unter den so schwer zugänglichen und so wenig bekannten Kunstschätzen, welche die englischen Grossen auf ihren Landsitzen aufgespeichert haben.

Der zweite Beitrag des vorliegenden Heftes bildet die Einleitung zu einer Artikelreihe, worin E. Müntz auf Grund bisher unveröffentlichter Urkunden die »Goldschmiedekunst zu Rom während der Herrschaft Clemens VII.« dar-

zustellen unternimmt. Schon was uns hier geboten wird, zeugt für den Reichthum des zur Verfügung stehenden Materials und für die interessanten Aufschlüsse, die uns daraus zur Kenntniss eines der Lieblingszweige der Renaissancekunst erwachsen werden. Wir behalten uns vor, über die Resultate der Forschungen des Verfassers nach Abschluss derselben im Zusammenhange zu berichten.

Den »römischen Arbeiten Donatello's« ist der folgende Beitrag, aus der Feder des Herausgebers D. Gnoli selbst stammend, gewidmet. Wir erhalten darin wichtige Ergänzungen zu den von Schmarsow gegebenen Daten über die Geschichte des durch ihn in der Capp. dei Beneficiati in St. Pietro wiederaufgefundenen Sacramentstabernakels; sodann eine genaue Beschreibung und die erste bildliche Reproduction der durch Donatello im Jahre 1482 gefertigten Grabplatte Crivelli in Aracoeli, woran feine Bemerkungen über dieses, sowie einige andere Werke der römischen Sepulcralsculptur von analogem Typus geknüpft werden; endlich den Nachweis jener dem Donatello zugeschriebenen Holzstatue Johannes des Täufers, die ursprünglich in der Capelle des Heiligen, im Baptisterium des Lateran stand, dort 1772 durch eine von L. Valadier gefertigte Bronzecopie ersetzt und in die Sacristei der Beneficiaten übertragen wurde und seit dem in Folge Umbaues der Chorapsis erfolgten Abbruche der letzteren im Jahre 1870 verschollen war. Gnoli fand die fragliche Statue im lateranischen Archiv wieder auf (eine Lichtdruckabbildung derselben ist seinem Aufsatze beigegeben), zugleich aber musste er sich auf den ersten Blick davon überzeugt halten, dass dabei von der Autorschaft Donatello's in keinem Falle die Rede sein könne, dass wir es vielmehr mit einer Arbeit des sinkenden Cinquecento zu thun haben. Es gelang ihm auch, die Quelle für die seit dem 17. Jahrhundert gang und gäbe Attribution derselben an Donatello in einer durch die nachfolgenden Schriftsteller missverstandenen Angabe in Rossini's Mercurio errante vom Jahre 1609 aufzufinden, worin die genannte Statue dem Donatello da Formello, einem uns durch Baglioni bekannten Maler aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Wir werden somit fortan die lateranensische Johannesstatue aus dem Verzeichnisse der Werke Donatello's definitiv zu streichen haben.

Weniger Neues bringen die folgenden Aufsätze über die Restauration von S. Francesco in Bologna von L. Beltrami und über die erste Jahrespublication der internationalen chalkographischen Gesellschaft von R. C. Fisher; dagegen finden wir wichtige Daten zur Biographie Lionardo da Vinci's in einigen Briefen aus dem mantuanischen Archive, welche der höchst interessanten Publication Al. Luzio's: I precettori d'Isabella d'Este, Ancona, Morelli 1887 entnommen sind. Wir erfahren daraus, dass sich Isabella Gonzaga schon im Jahre 1501 um eine Arbeit von Lionardo's Pinsel für ihr »Studio« bemühte, und dass sie damit bis Ende 1504 nicht nachliess, ohne indess ihr Ziel zu erreichen, ferner dass Lionardo schon im April 1501 zu Florenz den Carton zu seiner hl. Anna im Louvre vollendet hatte, einem Bilde, das man bisher stets in die letzten Jahre des Meisters versetzte. Mit derselben Gönnerin der Künste beschäftigt sich auch der folgende Beitrag A. Luzio's »Isabella d'Este

e due quadri di Giorgione«, worin es sich — auf Grund von brieflichen Documenten des Archivs der Gonzaga — um den Erwerb eines Bildes aus dem Nachlass des genannten Malers handelt. Durch den Text der Correspondenz wird festgestellt, dass dieser schon Anfangs October 1510 — nicht wie man bisher mit Vasari annahm 1511 — an der Pest gestorben sei. In dem in Frage stehenden »Nachtstück« (Pictura de una nocte) aber meint Luzio jenes Bild der Geburt des Paris wiederzuerkennen, welches der Anonimo di Morelli bei Taddeo Contarini sah und wovon Lermolieff in einem Bilde der Nationalgalerie zu Pest ein Fragment erkannt hat. — Eine Besprechung von Bode's »Italienische Bildhauer der Renaissance« aus der Feder H. v. Tschudi's, sowie reiche Rubriken für kleinere Notizen, Nekrologe und Bibliographie schliessen das ungewöhnlich reiche erste Heft einer Publication, der wir im Interesse der kunstgeschichtlichen Studien aus vollem Herzen werkthätige Unterstützung der Fachgenossen und gedeihlichen Fortgang wünschen. *C. v. Fabriczy.*

P. G. Molmenti: Il Carpaccio e il Tiepolo, studî d'arte veneziana. Torino, Roux e Favale 1885. 8°, 233 S.

Der Autor vereinigt in diesem Buche die Arbeiten über zwei Künstler, von denen ihm der eine am Anfang, der andere am Ende der venezianischen Malerei zu stehen scheint. »Due nomi che possono in sè riassumere le origini e la fine della gloriosa pittura veneta.« Ich möchte eine solche Zusammenstellung nicht vertheidigen. Denn würde Molmenti nicht auf die angedeutete erkünstelte Wechselbeziehung gekommen sein, so wäre er sicherlich selbst in Verlegenheit, ausfindig zu machen, was die beiden Namen mit einander zu thun haben. Methode liegt in so willkürlicher Zusammenstellung nicht.

Abgesehen davon, bietet das Buch selbst einige Mittheilungen von Werth, zunächst die Abtheilung, die von Carpaccio handelt. Molmenti's Namen hat man schon im »l'art« von 1880 (IV. Bd. 3 ff.) mit dem Namen Carpaccio in Verbindung gefunden, wo hauptsächlich von den prächtigen Compositionen des Meisters in San Giorgio dei Schiavoni gehandelt wird. Im vorliegenden Buche gilt seine Bemühung dem ganzen Carpaccio.

Die ersten Capitel habe ich nur sehr flüchtig gelesen, da sie sich fast gar nicht mit Carpaccio befassen, etwas feuilletonistisch gehalten sind und mir in ihrem Wesen gänzlich »gegen den Strich« laufen. Sie sind meist auf ästhetischer Basis aufgebaut, wobei denn der subjective Geschmack und die subjective Meinung die Hauptsache bleiben. Was ich über Carpaccio in dieser Beziehung zu denken habe, mag ich weder bei Molmenti noch bei jemandem Andern vorgekaut finden. Deshalb kann ich mich auch nicht entschliessen, diese Capitel nochmals zu lesen. Ich beginne meine Besprechung erst beim 4. Capitel, das endlich auf Carpaccio insbesondere zu sprechen kommt. Die Herkunft des Künstlers wird mit Benützung der wichtigsten vorhandenen Litteratur eingehend behandelt, was jedenfalls von Werth ist, obwohl ein abschliessendes Ergebniss aus dem Vorhandenen nicht zu gewinnen ist. Mir will es scheinen, als ob man auf die zahlreich und sehr früh vorkommenden Signaturen des Carpaccio mit dem Beiworte »venetus« mehr Gewicht legen

sollte. Dieses bedeutet doch höchst wahrscheinlich, wenn auch nicht absolut nothwendig: gebürtig aus Venedig. Wenn der Name Carpaccio in Istrien vorkommt, so ist dagegen zu halten, dass die Carpaccios auch in Venedig heimisch waren und noch dazu, wie es scheint, dort früher als in Istrien. Molmenti neigt sich auf die istrische Seite der Frage (S. 55 ff.).

Vasari's Irrthum von zwei Brüdern des Vittore Carpaccio, einem Lazzaro und einem Sebastiano, führen den Autor hierauf zu dem nicht uninteressanten carpaccionesken Maler Lazzaro Sebastiani. So nennt er sich nämlich selbst auf einigen seiner Werke. Ich möchte indess die Möglichkeit offen halten, dass Lazzaro Sebastiani, von dem ich anderen Ortes ausführlicher handeln will, der ältere in der Kunst sei.

Benedetto Carpaccio wird hierauf von Molmenti in den Bereich seiner Arbeit gezogen (S. 60, 63). Den wichtigsten Theil des Buches aber bildet wohl der Versuch einer Aufzählung von Vittore's Werken, wobei die vorhandenen Urkundenpublicationen und Quellenschriften mit Erfolg benützt werden, u. a. auch jener Brief des Carpaccio vom 15. August 1811, den man auch in Thode's »Kunstfreund« (Nr. 8) nach Bertolotti [1]) mitgetheilt findet. In Molmenti's Verzeichniss, das leider ohne ein kenntliches System hergestellt ist, vermisse ich manches Werk des Carpaccio, das mir seit Jahren lieb und werth geworden ist. So namentlich die zwei Bilder der Wiener akademischen Galerie, von denen ich noch ausführlich sprechen werde, ein Gemälde bei H. Sax in Wien und die Glorificirung des hl. Thomas von Acquin in der Stuttgarter Galerie. Ferner habe ich die Gemälde in Zara [2]) nicht erwähnt gefunden, sowie das Bild von 1496 im Wiener Belvedere. An das Thomasbild in Stuttgart ist Molmenti übrigens sehr nahe herangekommen, ohne es aber als dasjenige zu erkennen, das schon in der älteren Litteratur beschrieben ist und das sich ursprünglich in der chiesa di San Salvatore di Murano befunden haben soll. Die Wanderschaft dieses interessanten Werkes, das signirt ist und die Jahreszahl 1507 trägt, wird von Molmenti in dankenswerther Ausführlichkeit (auf S. 89 f.) mitgetheilt [3]). Das Stefanusbild des Carpaccio in Stuttgart, das mit den Gemälden in Berlin, im Louvre und mit einem der Bilder in der Brera eine Suite bildet, kennt Molmenti aus der Litteratur.

Bezüglich des Marcuslöwen, der sich im Dogenpalast befindet, würde

---

[1]) Vergl. auch Repert. IX, 235. — Bertolotti: Artisti in relazione coi Gonzaga, signori di Mantova (1885) S. 152 f.

[2]) Vergl. R. v. Eitelberger: »Gesammelte kunsthistorische Schriften«. IV. Bd. S. 147, 164.

[3]) Der mehrmals gefaltete grosse Cartellino in der Mitte unten zeigt folgende Inschrift:

»OP
VICTOR CARPATHIVS
MDVII«.

Hier möchte ich darauf hinweisen, dass unser Künstler vor 1502 „CARPATIO« zeichnet. Späterhin finde ich regelmässig das H nach dem T. Bis ca. 1504 reichen in seiner Unterschrift Reminiscenzen an gothische Minuskel.

gewiss mancher Leser grössere Genauigkeit und Ausführlichkeit wünschen, als sie im vorliegenden Buche zu finden ist. Molmenti hat eben das Bild in San Vitale besprochen (das nebstbei bemerkt auch bei Boschini in den ricche minere, Sestier di San Marco, S. 85, beschrieben wird) und das mit 1514 datirt ist. Dann sagt er: »Vigorosamente dipinto dal Carpaccio, intorno allo stesso tempo, è un leone di San Marco, conservato in palazzo ducale . . .« (S. 87). Nun ist aber auf diesem Bilde deutlich zu lesen: »VICTOR CARPATHIVS M·D·XVI.« (auf dem Terrain links). Der geflügelte und nimbirte Löwe steht etwas rechts von der Mitte des Bildes, mit zwei Füssen auf dem Meere, zwei auf dem Lande, was die Doppelmacht Venedigs zu Wasser und zu Lande symbolisiren soll. Eine Pranke stützt sich auf ein aufgeschlagenes Buch, worin zu lesen: »Pax tibi Marce Evangelista meus« (in grossen Majuskeln). Links im Vordergrunde ein Garten. Inmitten des Hintergrundes sieht man die Piazzetta und den Campanile di San Marco, rechts die alte Dogana und den Canal grande (ca. 3,5 m breit, 1,35 hoch — gut erhalten — mit breitem Pinsel aber in bestimmten Umrissen ausgeführt). Hätte Molmenti die Jahreszahl auf dem Bilde beachtet, so würde er es sicher in seiner Reihe erst nach der Marter der 10,000 und nach der Begegnung Joachim's und Anna's angesetzt haben, anstatt auf diese Bilder erst hinterher zurückzukommen. Bezüglich des Gemäldes mit den 10,000 Märtyrern konnte vielleicht auf eine Bemerkung in Meyer's Künstlerlexikon (Artikel Antonello da Messina) eingegangen werden. Andeutungsweise wird dort ausgesprochen, es habe Carpaccio die Figuren von der jetzt in Antwerpen befindlichen Kreuzigung des Antonello da Messina mehrmals benützt. Diese Benützung könnte ja nur in dem Bilde der 10,000 Märtyrer geschehen sein. Einzelne Analogien sind denn auch nicht zu verkennen. Vielleicht erklärt sich aus dieser temporären Hinneigung zum älteren Meister auch die auffallend harte Malweise, die an dem Bilde der 10,000 Märtyrer bemerkt wird. Auch die Begegnung zwischen Joachim und Anna ist hart gemalt. Beide Bilder stammen aus dem Jahre 1515. Schon 1516 ist der Marcuslöwe etwas breiter in der Technik u. s. w.

Da ich schon daran bin, Lücken auszufüllen, die mir in Molmenti's Buch aufgefallen sind, so gebe ich gleich noch eine Beschreibung der beiden Bilder in der Akademie der bildenden Künste zu Wien. Das eine hängt in bequemer Höhe und stellt die Verkündigung vor: etwas mehr als die rechte Hälfte der Leinwand ist von einer reichen Renaissancearchitektur eingenommen, die mit verschiedenfarbigem Marmor incrustirt ist. Man blickt frei in ein Gemach, wo rechts im Vordergrunde Maria (in Kirschroth und Blaugrün gekleidet) vor einem zierlichen Betpulte kniet. Sie hat ihr Haupt übrigens von dem Gebetbuche, das offen vor ihr liegt, abgewendet und macht mit der Linken eine Gebärde, wie um abzuwehren. Offenbar hat sie eben den Engel bemerkt, der leichten Schrittes von links im Vordergrunde herbeikommt. Den Engel sieht man im Profil. Das Haupt ist ernst gesenkt. Die Lider sind fast geschlossen. Lange, hellblonde Haare fallen zur Schulter herab. Ueber der Stirn gewahrt man das Diadem. Gabriel hat die Rechte bis etwa zur Schulterhöhe erhoben und den Zeigefinger ausgestreckt. In der Linken hält er den

Lilienzweig. Die Flügel sind gesenkt. Wie gewöhnlich hat sie der Maler bunt behandelt: oben blau, dann roth, grün und unten wieder roth. Ein weisser Mantel verhüllt grösstentheils das orangegelbe Kleid. An den Füssen trägt er Sandalen. So nähert er sich ruhig dem Gemache, in welches von links oben ein Strahlenbündel auf Maria herabfällt. Es geht von Gottvater aus, den man aus Wolken hervorkommen sieht. Im Strahlenbündel selbst kommt der heilige Geist in Gestalt der Taube zur Jungfrau herab. Auch das Gemach selbst fesselt unsere Aufmerksamkeit. Die Wand, die sich im Mittelgrunde querüber erstreckt, ist von einer Thür durchbrochen, die uns den Einblick in die Schlafkammer gestattet, wo ein sauberes Bett mit weissen Linnen und rother Decke sichtbar ist. Auf einem Postament etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes steht eine reichverzierte Vase mit einem Nelkenstock. An der erwähnten Wand gewahrt man ein Bücherbrett, von dem auch ein rother Buchbeutel herabhängt. Ueber dem Thürsturz ein Ornament, das im Wesentlichen als ein sehr gedrückter »umgekehrter Spitzbogen« zu bezeichnen ist.

In der linken, kleineren Hälfte des Bildes ist der Hof des Hauses im Hintergrunde mit der Gartenmauer und dem Lusthause (ganz links) dargestellt. Ueber die zierlichen Zinnen der Mauer ragen die reichbelaubten Bäume des Gartens empor. Allerlei Vögel ringsherum, ganz links auf dem Boden ein Fasan, weiterhin zwei Distelfinken etc. Das Bild zeigt eine befriedigende Erhaltung. Es ist, so glaube ich, erst einmal restaurirt worden. Breite 1,38, Höhe 1,27, auf Leinwand.

Vorne auf dem Basement ein weisser Streifen mit folgender Inschrift: »In tempo de Zuan de nicolo zimador e soi compagni MCCCCCIIII del me(s)e dapril«. Hierauf folgt ein Blättchen mit langem Stiel und noch weiter rechts zwei kleine gekreuzte Palmzweige. Die Schrift schwankt zwischen gothischer Minuskel und Renaissancezügen. Die Jahreszahl erscheint schon in Renaissancebuchstaben.

Das zweite Gemälde Carpaccio's in der Wiener Akademie, das ich zu erwähnen habe, stellt den Tod Mariens vor. Es ist höher postirt, wesshalb ich es nur kürzer beschrieben habe.

Die Bahre, auf der Maria gerade ausgestreckt liegt, steht im Vordergrunde querüber. Herum stehen die Apostel. Links sieht man zahlreiche Engel und drei Herren in schwarzer Tracht. Durch die zwei Rundbogen rechts und links im Mittelgrunde eröffnet sich der Ausblick auf die reiche Architektur des Hintergrundes, die namentlich in den rechts gelegenen Gebäuden den venezianischen Charakter nicht verleugnen kann.

Dimensionen etwas weniges geringer als bei dem vorigen Bilde. — Auf Leinwand.

Mir ist es in Angelegenheit dieser Bilder aber viel weniger darum zu thun, die in der Litteratur [4]) noch kaum genannten Werke endlich einmal zu beschreiben, sondern darum, sie in Zusammenhang mit anderen Werken des

[4]) Crowe und Cavalcaselle »A history of painting in North Italy«, I., S. 206, erwähnen nur die »annunciation of 1504 in the Academy of arts at Vienna«.

Carpaccio zu setzen, die längst an verschiedenen Orten als Schöpfungen seiner Meisterhand bewundert werden und die auch Molmenti an verschiedenen Orten seines Buches erwähnt (S. 81 und 86). Die Zusammengehörigkeit dieser Bilder zu einer Suite mit Darstellungen aus dem Marienleben, gemalt um 1504, ist meines Wissens noch nirgends erkannt worden. Ich stelle hier in aller Kürze die Gemälde zusammen, die offenbar schon sehr früh nach aller Welt zerstreut worden sind.

1. Die Geburt Mariens. Galeria Lochis zu Bergamo Nr. 235 — hoch 1,29, breit 1,26 — auf Leinwand. — In dankenswerther Weise beschrieben bei Molmenti. Nur die Inschrift ist (wie auch im Galeriekatalog) nicht ganz richtig wiedergegeben. Sie lautet: »VICTOR CARPATHIVS V^s^ (?) FACEBAT« (nicht »faciebat«). Erwähnt bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O., S. 211 (auch dort ist die Inschrift unrichtig wiedergegeben). Auch auf diesem Bilde findet sich die oben erwähnte Verzierung des Thürsturzes.

2. Der Tempelgang Mariens, in der Brera zu Mailand Nr. 307 — breit 1,37, hoch 1,27 — auf Leinwand. — Photographirt von Brogi (Nr. 2700). — Erwähnt bei Molmenti und bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O., S. 211 f.

3. Die Vermählung. Gleichfalls in der Brera Nr. 309, breit 1,37, hoch 1,27 — auf Leinwand. — Erwähnt bei Molmenti. Crowe und Cavalcaselle setzen diese beiden Bilder in »the time of the series from San Stefano but less successful«. Aus den Analogien mit den Wiener Bildern schliesse ich, dass sie früher als die Stefanusreihe entstanden sind.

4. Mariä Verkündigung, in der Wiener Akademie. Oben beschrieben.

5. Die Begegnung mit Elisabeth, im Museo Correr. Nach meiner Schätzung ca. 1,40 breit und 1,30 hoch — auf Leinwand. — Erwähnt bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Vergl. auch Lazzari's »Notizia . . . della racc. Correr., wo die Dimensionen als 1,37 × 1,28 angegeben sind. Im Katalog des Museo Correr von 1881 auf S. 71 als Nr. 60 kurz erwähnt.

6. Der Tod Mariens. In der Wiener Akademie. — Wurde oben beschrieben.

Diese sechs Bilder gehören also nothwendigerweise in eine Reihe zusammen und beweisen von Neuem, wie gern Carpaccio cyclische Compositionen ausgearbeitet hat. Unsere Suite fällt in ihrer Entstehungszeit nach den Bildern für die Scuola di San Giorgio dei Schiavoni, welche die Jahreszahl 1502 tragen (eine spätere Jahreszahl, die auf diesen Bildern vorkommen soll (1507), habe ich nicht (mehr?) gefunden) und ziemlich lang vor die Stefanusbilder, die erst in der Zeit von 1511—1515 entstanden sind.

Ein Tod Mariens von 1508[5]), der sich in Ferrara befindet, gehört weder seiner Compositionsweise noch dem Format nach in die von mir zusammengestellte Suite.

Das Gemälde des Carpaccio im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.

---

[5]) Kurz beschrieben im Katalog der Galerie zu Ferrara. Die Inschrift auf dem Cartellino etwas rechts von der Mitte lautet: »VICTOR CARPATHIVS VENETVS M·D·VIII.« Das Bild ist auch bei Molmenti erwähnt (S. 82).

finde ich nirgends erwähnt. Es trägt die Bezeichnung: »VICTORIS CARPATIO VENETI OPVS«, dürfte also vor 1502 entstanden sein. (Neuestens reproducirt von Braun in Dornach.)

Dieses wären die wesentlichen Ergänzungen, die ich an Molmenti's »Carpaccio« vorzunehmen hatte. Einer Vermuthung will ich hier noch Raum geben. Das von mir oben erwähnte Gemälde des Carpaccio, das Herr H. Sax in Wien besitzt, zeigt eine ganz ungewöhnliche, bisher unerklärte Darstellung mit vielen berittenen Figuren in einer Landschaft. Bei den Meistern aus der Zeit Carpaccio's kommt der Fall selten vor, dass man über den Stoff der Darstellung gänzlich im Unklaren ist. Nun führt aber Molmenti nach einem alten Katalog der Galerie Albarelli zu Verona zwei »paesaggi« an »con figure rappresentanti una storia sconosciuta, che forse successe nell' Istria, per quanto appare dai sentimenti delle figure«. Sollte das Gemälde mit räthselhafter Darstellung in Wien nicht eines der beiden ehemals bei Albarelli in Verona gewesenen sein? Mir ist eine Abbildung des Bildes bei Sax versprochen, worauf sich die Hoffnung gründet, über die hier angeregte Sache späterhin bestimmte Aufschlüsse geben zu können.

Viel werthvoller als die bisher behandelten Abschnitte erscheint mir das Capitel über die Ursulabilder in Venedig. Molmenti zieht mit Hilfe des von H. P. Boilo, einem kunstbegeisterten Forscher, gelieferten reichlichen Materials eine Parallele zwischen den Ursulabildern des Carpaccio und einer Reihe von (ikonographisch) verwandten Wandgemälden aus Santa Margherita zu Treviso (S. 96 ff.), die von Meister Tommaso (da Modena) ca. zwischen 1350 und 1375 gemalt sind[6]). »Queste pitture preziose sarebbero andate inevitabilmente distrutte se un caldo amatore della sua città e delle cose antiche, il professore Luigi Bailo, non le avesse, con infinita cura levate dal muro e trasportate nel patrio museo.«

Auch das Capitel, welches von der Suite in San Giorgio dei Schiavoni handelt, ist jedenfalls sorgfältiger behandelt, als die vorerwähnten.

Ein Register wird schmerzlich vermisst.

Die zweite Hälfte des Buches, von S. 141 angefangen, ist einer Causerie über Giambattista Tiepolo gewidmet, an welche einige Urkunden angehängt sind. Molmenti geht auf die wichtigsten ästhetischen Aussprüche über Tiepolo ein und nimmt ihn gegen den Vorwurf in Schutz, als sei er ein Manierist gewesen. Hierauf bespricht der Autor die grossen Wandgemälde Tiepolo's, besonders die in der Villa Valmerana. Um die Bekanntmachung dieser glänzenden Arbeiten des phantasiereichen Venezianer Meisters hat sich Molmenti schon durch eine seiner früheren Arbeiten verdient gemacht. An eine vollständige Aufzählung der Werke des Tiepolo scheint der Autor hier nicht ebenso gedacht zu haben, wie in dem Abschnitte über Carpaccio. Desshalb gehe ich auch hier nicht auf Zusätze ein, deren freilich genug zu machen wären.

---

[6]) Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita in Treviso — relazione di L. Bailo, Treviso 1883. Vergl. über Thomas von Modena auch Woltmann »Notizen zur Geschichte der Malerei in Böhmen« im XIII. Bd. von Eitelberger's Quellenschriften S. 37 ff., sowie die dort benützte ältere Litteratur.

Fasst man das ganze Buch mehr als eine anregende Lectüre für Kunstfreunde auf, denn als wissenschaftliches Werk, so kann man es wohl zur Verbreitung bestens empfehlen, da es in flüssiger Sprache geschrieben ist und durch seinen guten Druck an die Augen der Leser keine allzu hohen Anforderungen stellt. Man kennt dieselbe äussere Form schon aus Molmenti's »Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Republica.«

Frimmel.

Architektur.

Die Michaels-Basilika auf dem heiligen Berg bei Heidelberg. Eine baugeschichtliche Studie von **Wilhelm Schleuning.** Mit 29 Illustrationen im Text und 9 Tafeln im Anhang. Heidelberg 1887, Verlag O. Schleuning und R. Forberg.

Man weiss es, die Keime der Fortentwicklung lagen nicht in den karolingischen Centralbauten, sondern in der karolingischen Basilika. Der Grundriss der Stiftskirche von St. Gallen hat darüber keinen Zweifel gelassen, und um so höheres Interesse verdienen desshalb von Seite der baugeschichtlichen Forschung die Reste solcher Basiliken selbst. Nachdem uns vor nicht langer Zeit Adamy die treffliche Monographie über die Einhardsbasilika bei Michelstadt geboten, erhalten wir jetzt die oben genannte baugeschichtliche Studie, als Ergebniss der vom grossh. bad. Cultusministerium veranstalteten und von dem Verfasser geleiteten Ausgrabungen im Sommer 1886. Die Michaelsbasilika schloss sich im Typus an die Grundrissbildung der römischen Basilika (Crux commissa) an, gehörte also der Gruppe jener Basiliken an, deren wichtigster bekannter Vertreter die Einhardsbasilika war, während, wie bekannt, die zweite Gruppe, an deren Spitze Centula stand, in seiner Grundrissbildung (Crux immissa) zum Ausgangspunkt der romanischen Basilika wurde. Von der Einhardsbasilika unterscheidet sich die Michaelsbasilika dadurch wesentlich, dass das Querhaus ein dem Langhaus selbständig vorgelegter Bau, also ohne Theilung durch Gurtbögen durchgeführt war; ausserdem mangelte der Michaelsbasilika die Krypta, wohl auch, weil sie, vermöge ihres Patrons, des Erzengels Michael, keine Reliquien des Patrons aufzubewahren hatte; Terrainschwierigkeiten mögen ausserdem mitgesprochen haben. Das Mauerwerk ist nicht Ziegelwerk, das so häufig bei den karolingischen Bauten verwendet wurde, sondern Bruchstein und, wie der Verfasser bemerkt, von dem Mauerwerk des 11. Jahrhunderts kaum zu unterscheiden. Einen umfassenden Umbau erfuhr die Basilika unter Abt Reginbald (1018—1033), und zwar bedeutete dieser Umbau nicht bloss eine beträchtliche Erweiterung, sondern auch eine folgerichtige Umbildung nach dem Schema der romanischen Basilika mit der Crux immissa als Grundriss, mit der Krypta und zwar Doppelkrypta im Osten und Westen, mit der Umwandlung der früheren Pfeilerreihe in Säulenstellung; dazu traten ausserdem als wesentliches Moment der Neugestaltung Flankirungsthürme.

Als Klosterkirche bestand sie bis 1232, »von da ab hat sie augenscheinlich nur noch in verhältnissmässig reducirtem Maasse weiterfunctionirt.«

Die Untersuchung ist mit grosser Gründlichkeit geführt; die Herausschälung des karolingischen Kern aus dem späteren Umbau war in Anbetracht des heutigen Bestandes kein leichtes Stück Arbeit; ob der romanische Umbau unter Reginbald jene Bedeutung für die baugeschichtliche Entwicklung hatte, wie sie der Verfasser vermuthet, muss vorläufig noch dahingestellt bleiben; jedenfalls aber verdient die Argumentation des Verfassers volle Berücksichtigung.

H. J.

Geschichte und Beschreibung des Rathhauses zu Basel. Von **Albert Burckhardt** und **Rudolf Wackernagel.** 22 Tafeln Abbildungen von E. Bossert in Basel und zahlreiche Illustrationen im Text. Basel, C. Detloff's Buchhandlung. 1886. 66 Seiten in Fol. Preis: Fr. 12.

Unter den Profanbauten des alten Basels nimmt unstreitig das Rathhaus mit seiner stattlichen Façade und den originellen Wendeltreppen im Innern den ersten Platz ein. Im Wesentlichen ein Bau des 16. Jahrhunderts, ist dasselbe ein gutes Beispiel spätgothischer Architektur auf Schweizer Boden und verdient durchaus die Beachtung, welche ihm Einheimische wie Fremde zu Theil werden lassen. Von Seiten der Kunsthistoriker wurde dem ehrwürdigen Monumente am Marktplatz denn auch längst die Stelle angewiesen, die ihm gebührt. (Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Alphabetisches Ortsregister. S. 822.)

Die Monographie von Burckhardt und Wackernagel ist eine Gelegenheitsschrift, insofern als sie von der historischen und antiquarischen Gesellschaft Basels zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens herausgegeben wurde. Den Mittheilungen dieser Gesellschaft einverleibt (Neue Folge III), gibt sie uns auf Grund eingehendster Quellenforschung zum ersten Mal einen genauen Ueberblick über die baugeschichtlichen Daten des Rathhauses mit Berücksichtigung der Meister, welche es aufführten und ausmalten. Die Verfasser haben sich in ihrer Arbeit getheilt. Im ersten Abschnitt behandelt Wackernagel die Geschichte des Gebäudes, im zweiten lesen wir, aus der Feder Burckhardt's, eine ausführliche Beschreibung desselben, welcher 186 Anmerkungen angehängt sind, die uns mit dem Gang der Forschung bekannt machen. Zum Schluss ist der Arbeit ein Verzeichniss der Abbildungen im Text und eine Erklärung der 22 Tafeln beigefügt, die aus der bewährten lithographischen Anstalt der Gebrüder Bossert hervorgegangen sind. Auch wer das Rathhaus nie mit eigenen Augen sah, wird sich, Dank der Reichhaltigkeit der Illustrationen, die zum Theil von Director Bubeck selbst, zum Theil unter dessen Leitung angefertigt wurden, eine völlig klare Vorstellung von demselben machen können.

Zunächst tritt uns das Rathhaus in der Vogelperspective und im Grundriss gegenüber. Sowohl bei dem Grundriss des Erdgeschosses als auch bei dem des ersten und zweiten Stockes tragen die eingezeichneten Ziffern, die jeweilen mit dem Texte correspondiren, sehr zur Erleichterung des Verständnisses bei. Wir sehen, wo die Façade des alten Rathhauses aufhört und die Façade des Hauses Windeck, welches 1527 dem Bau einverleibt wurde, anfängt, und erkennen auf den ersten Blick, wo die Tafel zur Erinnerung an die Birsigüberschwemmungen von 1529 und 1530 angebracht ist, und wo die Wandgemälde von

Hans Bock und das Standbild des Munatius Plancus sich befinden. Dass die Sockelinschrift des Letzteren nicht von Beatus Rhenanus herrührt, sondern dem Denkmal des Plancus in Gaëta entnommen ist, erfährt man aus dem Texte. Beim Grundriss des ersten Stockwerks suchen wir unwillkürlich sofort nach den Stellen, auf welchen die Statuetten des berühmten Standesläufers und des wilden Mannes mit dem Baseler Schilde stehen, sowie nach den Wänden, an denen sich Bock und Hans Dyg verewigten; beim Grundriss des zweiten interessirt uns am meisten der Grossrathssaal in seiner früheren Ausdehnung, den einst die Meisterwerke Hans Holbein's schmückten. Die grossartig bewegte Composition: »König Saul und Samuel«, auf Tafel 22 wiedergegeben, lässt uns den Verlust dieser Perlen deutscher Malerei tief beklagen.

Nachdem der Leser sich mit dem Grundriss vertraut gemacht, findet er auf Tafel III den Querschnitt des Hauses, auf Tafel IV die charakteristische Façade mit ihrem Zinnenkranze und den zahlreichen Schildereien. Ueberragt wird dieselbe von einem bunt glasirten Ziegeldache und einem zierlichen Glockenthurme, der auf Tafel VI genau abgebildet ist und wie das Uhrgehäuse mit dem Wäppner unter ihm (Tafel V) das Datum 1511 trägt. Durch eine kunstreich gewölbte Halle, welche des Nachts drei spitzbögige Eisengitter aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts nach aussen hin abschliessen (Tafel VII), treten wir in den malerischen Hof ein. Er wird (vgl. Tafel VIII) von einer Freitreppe beherrscht, die zum oberen Stockwerk des Seitenflügels leitet, dem eine mit Netzgewölben und Malereien versehene Galerie vorgebaut ist; sie vermittelt den Zugang zum Hauptsaale. Die nächste Tafel zeigt dem Beschauer den Kanzleiflügel in seiner früheren Gestalt, Tafel X führt ihn in den Saal des Regierungsrathes; von den alten Glasgemälden, welche demselben angehören, liegen zwei, die Standesscheiben von St. Gallen und Zürich, in guter Lichtdruckreproduction vor. Die zehn letzten Tafeln machen uns mit dem Detail bekannt, sechs sind allein den Thüren gewidmet. Wir sehen die Thüre des Rathssaales von 1595, die Thüre und Wendeltreppe im Vorplatz, die Thüre der hintern Kanzlei (Tafel XVI) von 1535, die im vorderen Höflein von 1539, die der Archivtreppe im hintern Höflein und endlich die sehr schöne Thüre von 1616 im Bureau des Staatsarchivars. Noch bleibt Tafel XX mit dem Gitter des Fallbrückengangs und Tafel XV zu nennen, auf welcher das Gemälde von Hans Bock: »Die Verleumdung des Apelles« dargestellt ist.

Auch die Einschaltbilder des Textes, gute Holzschnitte von Knaus in Basel, bieten viel des Interessanten; gleich auf der ersten Seite steht der in Holz geschnitzte Wappenhalter aus dem Saale des Regierungsrathes. Weiter finden wir drei Consolen der vorderen Kanzlei, den schon erwähnten Rathsboten, zwei hölzerne Prophetenbilder im Grossrathssaale, auf Seite 8 den Hund, welcher den Wendelstein in der vorderen Kanzlei bekrönt, Seite 52 die an der Façade angebrachte Messingtafel mit der Inschrift zum Gedächtniss an die Birsighochwasser.

Der Text, welcher die Illustrationen auf das Ausführlichste bespricht, ist in seinem historischen wie kunstgeschichtlichen Theile ein Muster gesunder Kritik und darf im Grossen und Ganzen als endgültige Fassung angesehen werden.

Nur zu der Beschreibung eines Gemäldes von Bock habe ich eine Bemerkung zu machen. Ich meine das Bild, welches der Baseler Meister im Jahre 1611 an der linken Wand im Vorzimmer des Rathssaales malte und das zu Beginn des vorigen Jahrhunderts von Holzmüller, Becker und Steinbrüchel einer gründlichen Renovation unterworfen wurde. Der Inhalt desselben ist aus Lucian geschöpft, der uns eine im Alterthum hochberühmte Composition des Apelles: »Die Verläumdung« durch sein Wort vermittelt hat. Mochte es die Künstler schon im Quattro- und Cinquecento nicht wenig reizen, sich mit dem grössten Maler des classischen Alterthums zu messen, den Versuch zu wagen, an der Hand der erhaltenen Aufzeichnungen eines seiner Hauptwerke wieder herzustellen, um wie viel mehr musste dies nicht im 17. Jahrhundert der Fall sein, in dem die Gedanken mit Vorliebe in ein allegorisches Gewand gesteckt wurden. Heute können wir uns nicht mehr für solche Allegorien begeistern, denn es ist ein zu mühsames Unternehmen, der Bedeutung jeder einzelnen Figur derselben nachzuspüren. Ein Kunstwerk soll sich aus sich selbst erklären, Allegorien aber haben immer mehr oder weniger düstere Partien, und es heisst der kritischen Exegese viel zumuthen, in das vom Maler geschaffene Dunkel Licht zu bringen. Das zu thun hat Burckhardt versucht, und nach ihm mit mehr Glück Richard Förster in einer Abhandlung des Jahrbuchs der königlich preussischen Kunstsammlungen [1]). Burckhardt wird seine Beschreibung des Bildes bei einer neuen Auflage nach dem Förster'schen Commentare umändern müssen. Nur der mittlere Theil der Composition und die Landschaft kann als das geistige Eigenthum Bock's in Anspruch genommen werden, die Gruppen rechts und links hingegen sind einem Stiche des Cornelius Cort von 1572 entlehnt, der seinerseits einer Zeichnung von Federigo Zucchero nachgebildet ist. Die italienische Composition, deren Zusammenhang mit dem Lucianeischen Texte offenbar ein sehr loser ist, darf man nicht aus dem Auge lassen, um die deutsche richtig zu interpretiren. Der Jüngling rechts mit dem Epheukranze auf dem Haupte ist nicht die Reue oder der ausschweifende Polemon, der von Hermes der Wahrheit zugeführt wird, sondern wie Förster richtig erkannt hat, Apelles selbst, den die Kunst und die Unschuld zum Siege geleiten; der nackte Mann aber, welcher an den Stufen des Thrones sitzt, ist nicht der gefesselte Gerechtigkeitssinn des Königs, sondern das Sinnbild seiner Tyrannei.

Ich schliesse mit einer Bemerkung über das jetzige Aeussere des Rathhauses. Vor Jahren [2]) sprach bei Gelegenheit der Münsterrestauration eine Baseler Zeitung, indem sie sich auf die Autorität eines französischen Architekten berief, ihr lebhaftes Bedauern darüber aus, dass man die Tünche, welche die Zeit geschaffen, und die ein Hauptreiz der alten Bauwerke sei, unnöthigerweise von der Façade und den Thürmen des Münsters entfernt habe. Eine Erwiderung der Bauleitung betonte dagegen, die von ihr entfernten Bestandtheile seien nicht Patina, sondern eine mehr oder weniger dicke Farbenkruste

[1]) Vgl. »Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance«. Bd. 8. 1887. S. 29—56 u. S. 89—113.

[2]) Cf. »Kl. Nachrichten«. Anz. f. Schweiz. Alterthumskunde v. 1884, S. 106.

gewesen, deren Entfernung gerade geschehen sei, um für die Zukunft eine Patina möglich zu machen. Die Bauleitung hatte ganz Recht, das Münster von dem hässlichen modernen Anstriche zu befreien, und es wäre nur zu wünschen, dass auch das Rathhaus, welches ebenfalls roth angestrichen ist, seine ursprüngliche Farbe wieder erhielte. Möge das Wort Victor Hugo's*): »La façade serait belle si elle n'était badigeonnée en rouge!« in Basel recht bald beherzigt werden.

Zürich, den 6. November 1887. *Carl Brun.*

Plastik.

Otto Adalbert Hoffmann. Aigis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo vom Belvedere. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Lyceums in Metz. 1887.

Montorsoli hat gleichzeitig zwei Ritter gefunden, welche für seine Ergänzung des Apollon vom Belvedere einstehen; ganz ähnliche Gründe wie die genannte Schrift von Hoffmann bringt A. Gercke im Archäologischen Jahrbuch 1887, S. 260, für den Bogen in der Hand der vaticanischen Statue vor. Von Rechts wegen hätten die Verfasser ihren Versuch zuvor durch den Nachweis legitimiren müssen, dass der Apollon vom Belvedere nicht nach Maassgabe der Stroganoff'schen Bronze ergänzt werden könne. Denn, wenn zwei Kunstwerke durch die Uebereinstimmung aller der Theile, welche sich nach dem Zustande der Erhaltung überhaupt mit einander vergleichen lassen, sich als genaue Wiederholungen einer Composition ergeben, so ist die Annahme, dass die eine Copie in einem verlorenen Stücke von dem Vorbild abweiche, nur dann gestattet, wenn sich für diese Vermuthung ganz unzweideutige Belege beibringen lassen. — Wir brauchen uns nur mit dem Grunde zu befassen, welchen der Verfasser (S. 8, S. 24) als den stärksten Beweis für den Bogen bezeichnet; denn, was er sonst noch anführt, ist nicht nur schwächer, sondern wirklich schwach, theilweise auch bereits von Overbeck, Kunstmythologie III, S. 252, widerlegt. Apollon trage einen Köcher, also müsse er auch einen Bogen gehalten haben. Dies ist sehr logisch gedacht, nur beugen sich die Künstler dieser Logik nicht. In Overbeck's Atlas zur Kunstmythologie wird der Verfasser auf Tafel 23. 9, 10 und 11 und auf Tafel 24, 15 vier Vasenbilder finden, welche Apollon mit dem Köcher aber ohne Bogen darstellen. Dieser Nachweis ist also nicht gelungen. — Gercke, welcher an der von Preller herrührenden Combination des Apollon vom Belvedere mit dem Galliereinfall in Delphi festhält, zeigt, dass der Keltensieger Apollon stets mit dem Bogen gedacht worden sei. Dieser Grund berechtigt aber Gercke im günstigsten Falle zu dem Schluss, dass unser Apollon mit dem Weihgeschenk für den Galliersieg nichts zu schaffen habe. Denn Preller's Combination geht von der Ergänzung mit der Aigis aus und schwebt ohne diese in der Luft. — Soweit wird den Verfassern beizustimmen sein, dass die Aigis beim Apollon vom Belvedere noch nicht gesichert ist, aber nicht etwa deshalb, weil diese

---

*) S. »Le Rhin«. Lettre 33 vom 8. September 1839.

Statue den Bogen führte, sondern weil bis jetzt noch keine Darstellung der Aigis bekannt ist, welche dem Rest in der Hand des Apollon Stroganoff entspräche. Dies hat mit vollem Recht Furtwängler behauptet und ist in diesem Punkt von Kieseritzky nicht widerlegt worden. Denn, mag auch Homer die Aigis sich als Fell gedacht haben — die Künstler haben sie stets als »Manufact«, als einen dicken Kragen aus einem schweren, mit Schuppen bedeckten Stoffe behandelt. Besonders aber ist die Aigis nie so verschwindend klein gebildet, dass sie bei ihrer Dicke mit Daumen und Zeigefinger umfasst werden könnte. Diese Thatsache ist zu constatiren, wenn wir auch keine Erklärung für das Attribut des Gottes zu geben vermögen; denn Furtwängler's Annahme, dass der Apollon Stroganoff den Zipfel seiner Chlamys mit der Hand fasse, halten wir allerdings durch Kieseritzky's Bemerkungen für beseitigt.

Hoffmann's Schrift enthält aber auch eine ganz neue Hypothese, welche sich folgendermassen aufbaut: Properz schildere Apollon in der Schlacht bei Actium offenbar mit Anlehnung an ein Kunstwerk; als Vorbild werde sich der Dichter wohl das Tempelbild von Actium gewählt haben; die Schilderung passe aber auf den Apollon vom Belvedere, somit sei diese Statue von dem Bilde in Actium abhängig, ja wir besässen im Apollon vom Belvedere jenes Tempelbild selbst, das Weihgeschenk des Augustus! — Was wir sicher besitzen, sind die Münzen des Augustus mit einem Apollobilde und der Beischrift: »Apollini Actio.« Diese Münzen wird aber wohl auch der Verfasser für die glaubwürdigste Ueberlieferung über die Statue in Actium halten und für anschaulicher als die Schilderung bei Properz. Demnach trug der Apollo Actius die Kithara und nicht den Bogen, war nicht nackt, sondern im wallenden Kitharodengewande dargestellt.

Ein Fortschritt in der Frage nach der Ergänzung des Apollon vom Belvedere ist ohne Untersuchung des Originals im Vatican und der Replik in Petersburg kaum zu hoffen. Dass auch an so altbekannten Werken, die Jedermann gründlich zu kennen glaubt, sich etwas Neues absehen lässt, zeigen die Beobachtungen von Salomon und Overbeck an der Aphrodite von Melos, welche durch Feststellung der Thatsache, dass der linke Fuss der Göttin auf einer erhöhten Stufe ruhte, das Problem um ein beträchtliches Stück gefördert haben. Denn jetzt ist die alte Abbildung von Debay und damit die Inschrift beglaubigt.

Strassburg. *Friedrich Hauser.*

Malerei.

Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. Im Auftrage des Grossh. Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts nach dem Original der Pariser Nationalbibliothek in unveränderlichem Lichtdruck herausgegeben von **Franz Xaver Kraus.** Strassburg, E. K. Trübner. 1887. Fol.

Bei Gelegenheit der Jubelfeier der Heidelberger Universität im Jahre 1886 wurde der letzteren im Namen des Ministeriums eine vollständige photographische Nachbildung der Pariser Liederhandschrift als Weihgeschenk

überreicht. Sie sollte gleichsam als kleiner Ersatz für den Verlust so vieler Bücherschätze dienen, welche die Heidelberger Bibliothek im Jahre 1622 erlitten hatte. Ob freilich die gewöhnliche Annahme, dass auch die sog. Manesse'sche Liederhandschrift unter den von Tilly geraubten und vom Kurfürsten von Bayern nach Rom geschenkten Codices mit gewesen sei, auf Wahrheit beruhe, steht dahin. Ist doch selbst die Nachricht, sie hätte sich einmal in Heidelberg befunden, nicht völlig zureichend begründet. »Der Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz hatte seit dem Sommer 1609 die (aus der Schweiz stammende) Originalhandschrift in seine persönliche Verwahrung genommen und den Blicken Aller entzogen. Ein halbes Jahrhundert (1657) später erscheint die Liederhandschrift bereits der königlichen Bibliothek in Paris einverleibt.« So lautet die officielle Erzählung, welche, wie man sieht, recht dunkel und lückenhaft ist. Trotzdem wurde der Glaube an die Entführung der Handschrift aus der Heidelberger Bibliothek nicht erschüttert. Noch im Jahre 1870 nach den ersten Siegen über die Franzosen tauchte der Wunsch auf, es möge bei dem Friedensschlusse die Rückgabe der Handschrift nach Heidelberg ausbedungen werden. Im Hauptquartier des Kronprinzen wurde die Frage sorgfältig erwogen und von diesem eine Anfrage an hervorragende Gelehrte gerichtet, ob für diese Rückforderung auch ein ausreichender Rechtstitel bestehe. Das Gutachten des gleichfalls um Rath befragten Moriz Haupt ist erst vor wenigen Wochen durch den Druck (Freytag's Gesammelte Werke, XVI. Bd., S. 108) weiteren Kreisen bekannt gemacht worden. Dasselbe möge zur Vollständigkeit der Acten hier Platz finden: »Einen Rechtstitel haben wir auf die sog. Manessesche Liederhandschrift keineswegs. Es ist ein von dem confusen von der Hagen unermüdlich wiederholter Irrthum, dass diese Handschrift jemals in der Heidelberger Bibliothek gewesen sei. Niemand weiss, wie sie (zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Besitze des Rathsherrn Schobinger in St. Gallen) nach Paris gekommen ist, vielleicht durch ganz ehrlichen Kauf. Jacob Grimm, der 1815 mit der Requisition der geraubten Handschriften und Bücher beauftragt war, hat im Jahre 1841 in der Akademie darüber genügend berichtet.« Selbstverständlich wird dadurch der Werth der Schenkung einer facsimilirten Reproduction an die Heidelberger Universität nicht verringert. Sind wir auch gezwungen, auf den Wiederbesitz des Originals auf Grund zweifelloser historischer Ansprüche zu verzichten, so bleibt doch die Klage, dass wir ein so wichtiges Denkmal deutscher Litteratur und Kunst in der Fremde aufsuchen müssen und der Wunsch, dasselbe auf deutschem Boden bequem und eingehend studiren zu können, zu Rechte bestehen. Der Wunsch ist durch die grossmüthige Spende der Badischen Regierung nunmehr erfüllt. Im liederreichen und liederfrohen Heidelberg hat die schönste Liederhandschrift des Mittelalters eine neue Heimat gewonnen. Die Grossherzogliche Regierung begnügte sich nicht damit, in der Heidelberger Bibliothek eine vollständige photographische, von Kraus überwachte Reproduction der Liederhandschrift, ein treues Abbild der letzteren, niederzulegen. Sie wollte auch weiteren Kreisen wenigstens den Bilderschmuck derselben zugänglich machen. In ihrem Auftrage gab F. X. Kraus die sämmtlichen Miniaturen in unveränderlichem Drucke

(ein Blatt in Farbendruck) heraus. Das Werk, von dem Herausgeber in gewohnter trefflicher Weise eingeleitet, liegt nun in stattlichem Foliobande vor. Mit dem Hinweise auf die Einleitung könnte die Anzeige schliessen. Dieselbe bringt über die Geschichte der Handschrift und den künstlerischen Werth der Miniaturen in knapper und klarer Weise alles bei, was wir zu wissen begehren. Wo sie nicht abschliesst, zeigt sie wenigstens der künftigen Forschung den sichern Weg. Drei Fragen werden auch noch künftighin den Forscher beschäftigen: Die Herkunft der Bilder, die Zahl der Künstler, welche sie schufen und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Miniaturen. Dass die Handschrift nicht mit dem Liederbuche des Herrn Rüdiger von Manesse in Zürich identisch sei, wird gegenwärtig allgemein anerkannt. Nur aus Bequemlichkeit wird derselben noch der alte Namen gelassen. Trotzdem kann die Handschrift und ihr Bilderschmuck Zürich und zwar den Jahren 1320 bis 1330 entstammen; ihr Ursprung in der Schweiz wurde auch bisher selten bestritten. Auch Scherer muthmasst, dass »die Handschrift wohl in der Schweiz angefertigt wurde«. Eine bemerkenswerthe Hypothese spricht jetzt Kraus aus. Er weist auf den Bischof von Konstanz Heinrich von Klingenberg hin, welcher poetische Kurzweil liebte und Lieder sammelte. Zur Unterstützung seiner Ansicht beruft er sich auf die Wandgemälde im ehemaligen Messnerhause des Collegiatstiftes zu St. Johann in Konstanz und auf die Wandmalereien in der Dominicanerkirche daselbst, welche gleichfalls dem 14. Jahrhundert angehören und eine grosse stilistische Verwandtschaft mit den Miniaturen unseres Liederbuches bekunden. Geht aber die letztere so weit, dass man mit Wahrscheinlichkeit auf die gleichen Hände schliessen darf? Gerade in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts stossen wir auf einen auffallend gleichförmigen Typus der Gestalten, begünstigt durch die Aehnlichkeit der Stimmung, welche sie alle athmen, und der Tracht, welche sie alle tragen. Jetzt erst hat sich die eigentliche gothische Manier vollkommen ausgebildet. Von der monumentalen, mit der Architektur unmittelbar verbundenen Plastik verpflanzten sich einzelne Züge auf die Malerei; mischten sie sich hier noch stärker als in der Sculptur mit naturalistischen Anklängen, wodurch eine eigenthümliche, gezierte Lebendigkeit besonders in den Bewegungen entstand. Nichts ist leichter, als diese etwas eintönige Manier zu erkennen, nichts schwieriger, als innerhalb derselben den Antheil mannigfacher künstlerischer Persönlichkeiten zu errathen. Mit Recht spricht sich daher Kraus zurückhaltend aus und will nicht unbedingt den Konstanzer Ursprung der Miniaturen festhalten. Jedenfalls bleibt ihr landsmännischer Charakter derselbe, gleichviel ob sie in Konstanz oder in Zürich gezeichnet und gemalt sind.

Rühren die Miniaturen alle von einer Hand her? Schon längst hat man eine grosse Verschiedenheit in dem künstlerischen Werthe der einzelnen Miniaturen beobachtet, und daraus auf verschiedene Hände geschlossen. Rudolf Rahn gebührt das Verdienst der gründlichsten und genauesten Analyse des Bilderschmuckes in dem Liederbuche (Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz, S. 78—109). Er erkennt mit Bestimmtheit vier Hände. Den Grundstock bilden 110 Miniaturen, von einer und derselben Hand nach fremden

Originalen entworfen, daran reihen sich drei Klassen, die eine 20, die zweite 8, die dritte 4 Bilder umfassend, welche er auf ebensoviele Künstler vertheilt. Zu Gunsten Rahn's spricht, dass seine Eintheilung sich mit der Zusammensetzung des Codex, wie sie Fr. Apfelstedt in der Germania (XXVI, S. 213) nachgewiesen hat, in der Hauptsache deckt. Den vier Künstlern entsprechen eben so viele Schreiber. Einen äusseren Anhaltspunkt gewährten wohl Rahn die Einrahmungen der Blätter. Die 110 Miniaturen der ersten Klasse zeigen einfach farbige Streifen als Einfassung, oder Bänder mit übereck gestellten goldenen Vierecken. Anders ist der Rahmenschmuck bei der zweiten Klasse gestaltet. Zierliche Ranken schlängeln sich den Bandstreifen entlang oder eingestreute Rosetten heben die letzteren. Kräftige Nagelköpfe schmücken die Rahmen der dritten Klasse, Kreuzblumen und Sägeschnitte kommen in der Einrahmung der vierten Klasse vor. Von diesem Punkte ausgehend, entdeckte Rahn mannigfache Unterschiede in der Zeichnung der Köpfe, in der Modellirung der Gewänder, in der Wahl und im Auftrage der Farben, wodurch er eben zur Annahme von vier Händen und einer längeren Zeitdauer, ehe der Bilderschmuck vollendet vorlag, geführt wurde. Die sorgfältige Zergliederung der einzelnen Bildergruppen durch Rahn lässt nur eine geringe Nachlese übrig. Doch möchten nicht alle Schlussfolgerungen unbedingte Zustimmung finden. Bereits Kraus schliesst sich denselben nur mit einer gewissen Reserve an, zweifelt, dass grössere Zeitabstände zwischen der Herstellung der einzelnen Miniaturen liegen und dass nur vier Hände, nicht mehr und nicht weniger, an ihrer Herstellung thätig waren. Die grossen Unterschiede in der Ausführung, die bald fleissig, bald flüchtig ist, stehen fest. Sind auch in der Composition dieselben wahrnehmbar? Sind die Bilder gleichfalls von verschiedenen Händen entworfen, von verschiedenen Künstlern erdacht, wie sie von verschiedenen Malern ausgeführt worden? Sind sie vielleicht aus mannigfachen älteren Vorlagen zusammengetragen? Das letztere ist in Bezug auf den Grundstock der Bildersammlung Rahn's Meinung. Da er sich aber über das Verhältniss nicht im Einzelnen ausspricht, so mag hier der Versuch gemacht werden, wenigstens die Beziehungen der Miniaturen in der Pariser Liederhandschrift zu der zunächst in Frage stehenden, der Weingartner Liederhandschrift klar zu legen. Die letztere stammt aus Konstanz, ist also der Manessischen Handschrift benachbart, und wurde gleichfalls zu Anfang des 14. Jahrhunderts geschrieben. Dass sie den Künstlern der Pariser Handschrift vorlag, darf daher schon aus äusseren Gründen vermuthet werden. Die Vermuthung steigert sich zur Wahrscheinlichkeit, wenn man die Miniaturen vergleicht. Folgende Bilder decken sich in der Composition in beiden Handschriften fast vollständig: 1) Kaiser Heinrich; nur ist derselbe in der Pariser Liederhandschrift bärtig, in der Weingartner Liederhandschrift unbärtig dargestellt. In der Weingartner Liederhandschrift ist noch über den Mantel ein Hermelinkragen geworfen, der rechte Arm niedriger, der linke höher gelegt. 2) Friedrich von Husen. In der Pariser Liederhandschrift ist die Zahl der Matrosen im Schiffe vermehrt, ihre Thätigkeit anders geschildert. 3) Hartman von Ove. Die Pariser Liederhandschrift zeigt an der Lanze ein Wimpel be-

festigt, im Hintergrunde einen decorativ behandelten Baum. 4) Heinrich von Rugge. In der Weingartner Liederhandschrift hält der Reiter den Kopf gerade dem Beschauer entgegen, und fehlt dem Rosse die Schabrake. 5) Reinmar der Alte. In der Pariser Liederhandschrift trägt die Frau einen Kopfschleier statt der Schapel und hält ein Hündchen im Arme. 6) Wachsmut von Kunzingen. Die Pariser Handschrift fügt zum Ritter noch zwei Hunde hinzu. 7) Walter von der Vogelweide. Nur das Schwert ist in der Pariser Handschrift auf die andere Seite gestellt, sonst die Darstellung in beiden Handschriften die gleiche. 8) Graf Rudolf von Neuenburg. In der Weingartner Handschrift führt das Bild den Namen des Grafen von Fenis, ebenso wie 9) das Bild des von Chiers in der Weingartner Handschrift unter dem Titel Heinrich von Morungen wiederkehrt. Wenn in diesen neun Miniaturen eine unmittelbare Abhängigkeit von der Vorlage sichtbar ist, so erscheinen die andern Blätter als freie Erweiterungen derselben, so dass füglich nur von einer stofflichen Anregung gesprochen werden kann. Hierher gehören: 1) Milon von Sevelingen. In der Weingartner Liederhandschrift machen Mann und Frau die gleiche mimische Bewegung, in der Pariser Liederhandschrift sind die Bewegungen contrastirend. 2) Otto von Bottenloube, und 3) Burggraf von Rietenburg. Zur Figur des Sängers ist in der Pariser Liederhandschrift noch eine zweite getreten, welche von jener angesprochen wird. 4) Bligge von Steinach. In der Weingartner Liederhandschrift stützt sich der Sänger auf sein Schwert; in der Pariser Liederhandschrift dictirt er einem Schreiber sein Gedicht. 5) Dietmar von Ast. Die Wanderung des Helden mit seinem beladenen Esel verwandelt die Pariser Liederhandschrift in eine lebendige Abschiedsscene. 6) Heinrich von Veldeg. In der Pariser Liederhandschrift umschwirren die Vögel von allen Seiten den Helden, während sie in der Weingartner Liederhandschrift auf einem dichtbelaubten Baume nisten. 7) Albrecht von Johannsdorf. An die Stelle des ruhig sich unterredenden Paares ist in der Pariser Liederhandschrift ein Liebespaar, das sich zärtlich umarmt, getreten. Alle andern Miniaturen des sog. Grundstockes sind unabhängig von den Bildern in der Weingartner Liederhandschrift entstanden. So reitet z. B. Ulrich von Guotenburg in der Pariser Liederhandschrift auf die Falkenjagd, während er in der Weingartner Liederhandschrift in einen Kapuzenmantel gehüllt, auf einer Bank sitzt. Der Truchsess von Singenberg empfängt in der Pariser Liederhandschrift von der Geliebten einen Kranz; in der Weingartner Liederhandschrift steht er mit gekreuzten Händen der Dame gegenüber. Hiltbolt von Swanegau, vollständig gewappnet, führt unter dem Vortritte eines Fiedlers zwei Frauen zum Reigen. In der Weingartner Liederhandschrift ist die einfache Unterredung des Sängers mit der Geliebten geschildert. In der Pariser Liederhandschrift empfängt der knieende Willehelm von Heinzenburg von seiner Dame einen Brief; mit dem Schwerte in der Hand sitzt er einsam in der Weingartner Liederhandschrift. Aus dem einfachen Reiter verwandelt sich in der Pariser Liederhandschrift Liutolt von Severn in einen schmucken Jägersmann, der hoch zu Rosse sitzt und einer Dame im Thurmgelasse sein Lied überreicht. Von einer unmittelbaren mechanischen Nachbildung einer

älteren Vorlage hält sich selbst die Minderzahl von Miniaturen, welche von den Darstellungen in der Weingartner Liederhandschrift abhängig sind, vollkommen frei. Wir entdecken in dem Künstler der Pariser Liederhandschrift einen selbständig und viel feiner als seine Vorgänger empfindenden Künstler; wir erkennen auch die Richtung, in welcher sich seine Phantasie bewegt. Er strebt lebendigen Schilderungen nach, er setzt förmliche Handlungen in Scene, er verwandelt die wenigsagenden Titelbilder in anschauliche Beschreibungen mannigfachster Art, er ergänzt die Wahrhaftigkeit der Erzählungen durch charakteristisches Beiwerk und sucht die Empfindungen der handelnden Personen, ihren Schmerz, ihre Sehnsucht, ihre Sorge deutlich auszudrücken. Eine mangelhafte Ausführung lässt es oft bei der guten Absicht des Künstlers verbleiben. Wenn man aber nur die Composition in das Auge fasst, kann man demselben das Lob eines mit reicher Phantasie und frischem Lebenssinne begabten Mannes nicht absprechen. Dieser lebendige Zug, dieses »genremässige« Auffassen der Ereignisse trifft bei der überwiegenden Mehrzahl der Miniaturen zu und daher kann ich mich nicht so schlankweg dazu entschliessen, auch die Erfindung der Scenen gar mannigfachen Händen zuzuschreiben. Eine einheitliche Leitung des Werkes, welche aus den Vorlagen das Brauchbare auswählte, wo jene mangelten, selbständig die Scenen entwarf, und dafür sorgte, dass überall der gleiche oder ein verwandter Ton angeschlagen wird, erscheint mir durchaus nicht unwahrscheinlich. In welchem Verhältnisse, müssen wir endlich fragen, stehen die Bilder zum Texte? Illustriren sie denselben oder umziehen sie denselben spielend wie Arabesken oder hängen sie mit denselben gar nicht zusammen? Die Weingartner Liederhandschrift begnügte sich mit ganz wenigen Motiven. Der Sänger sitzt nachdenklich auf einer Bank, oder er tritt geharnischt als Ritter auf, oder er tauscht mit der Dame seines Herzens recht eindringlich, mit gehobenem Zeigefinger Reden aus. Nur ganz allgemein wird auf die Persönlichkeit des Sängers, auf den Inhalt des Liedes hingewiesen. Die Miniaturen der Pariser Handschrift führen uns dagegen viel anschaulicher und eingehender die persönlichen Schicksale der Sänger, den Inhalt der Lieder vor die Augen. Blosse Titelbilder, welche einfach nur die Gestalt des Sängers wiedergeben, kommen äusserst selten vor; in der Regel treten die Helden in einer bestimmten Situation und Scene auf, zu welcher theils sein Leben, theils die Natur seiner Lieder die Phantasie des Künstlers angeregt hat. Eine unmittelbare Beziehung auf die Textworte lernen wir in dem Bilde Walter's von der Vogelweide kennen. Der Sänger schildert sich in einem Liede wie folgt:

Ich sass uf ainem staine.
do dahte ich bain mit baine
darvf faste ich min ellebogen.
ich hete in mine hant gesmogen
das kinne vn ain min wange.

Gerade so schildert ihn (nach dem Vorbilde der Weingartner Liederhandschrift) die Miniatur in der Pariser Liederhandschrift. Gewöhnlich holt sich der Künstler aber aus dem Texte nur eine allgemeine Anregung, welche er

dann selbständig weiter entwickelt und verarbeitet. Die Erwähnung der Kreuzfahrt in den Liedern Friedrich von Husens gibt ihm Anlass, den Dichter zu schildern, wie er das Schiff bestiegen hat und die schwere Reise antritt. Anklänge, dass die Herrin des Sängers Herz gefangen genommen hat, locken zur Schilderung eines Jagdganges. Die Klage im Tageliede, dass der Sänger von der Geliebten sich trennen muss, verwandelt sich in eine Abschiedsscene. Volle Klarheit über das Verhältniss des Künstlers zu den Minneliedern wird man erst erlangen, wenn man jede Miniatur auf den Text hin geprüft, und die Beziehungen zwischen beiden in jedem einzelnen Falle eingehend geprüft hat. Dazu wird hoffentlich eine grössere Abhandlung die längst erwünschte Gelegenheit bieten. So viel steht aber schon jetzt fest, dass der Künstler mit einer merkwürdig regen Phantasie begabt war, welche ihm gestattete, aus den Liedern sich stets den passendsten Bilderstoff zu holen und auch die Fähigkeit besass, wenigstens im Entwurf, in der Composition die eigenthümliche Natur der Lieder lebendig und wahr zu erfassen. Das bestimmt den kunstgeschichtlichen Werth der Handschrift. Das allgemeine Urtheil über dasselbe lautet dahin, dass es nicht als ein Denkmal der Malerei, sondern als culturgeschichtliches Monument eine grössere Bedeutung besitze. Darin liegt denn doch eine Unterschätzung des Werkes. Wenn ich auch nicht wörtlich das günstige, von Kraus angeführte Urtheil niederschreiben möchte, das ich vor mehr als dreissig Jahren über die Pariser Liederhandschrift gefällt, so beharre ich doch auch jetzt noch bei der Meinung, dass die erfinderische Kraft des Künstlers weithin das Mittelmaass überragt und die Liederhandschrift in der Entwicklung der Profanmalerei eine wichtige Rolle spielt. Zum ersten Male tritt uns offen und reich die Freude an einem fröhlichen Dasein, die Liebe zur Natur, die innige Hingabe an ein genussvolles Leben entgegen. Wir würden nicht so viele culturhistorische Gedanken aus der Handschrift herauslesen, wenn es der Künstler nicht so trefflich verstanden hätte, die Leute des 14. Jahrhunderts so wahr und lebensvoll zu schildern. Das bleibt sein Verdienst.

A. Springer.

Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. Eine kunsthistorische Studie von **Karl Walcher.** Mit vier Abbildungen in Lichtdruck. Stuttgart, Druck und Verlag von W. Kohlhammer, 1887. 8°. IV u. 28 S.

Die Bilder vom Hochaltar in Drackenstein bestehen in einer Predella mit den Bildnissen Christi und der Apostel und in zwei Flügeln, mit dem hl. Johannes d. T., Andreas und dem Stifter, dann Johannes d. Ev., dem hl. Sebastian und der Stifterin auf der Innenseite, mit der Kreuzfindung und Kreuzerhöhung auf der äusseren Seite. Mit Sicherheit ist nur für die Flügel die Herkunft aus Drackenstein nachgewiesen, und die Stifterfiguren mit Wahrscheinlichkeit als Ulrich von Westerstetten und seine Gattin Margarethe von Wernau erkannt; die Herkunft der Predella von gleicher Stelle wird vom Verfasser nur vermuthet. Kein Fachmann, aber ein wahrer und liebenswürdiger Freund mittelalterlicher Kunst hat diese Untersuchung gearbeitet; daher das breite Eingehen auf das Ikonographische und die enthusiastische Würdigung des Künstlerischen. Wie es aber sei, so viel ist sicher, dass die

Predella und die Flügel tüchtige Werke der schwäbischen Schule aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts sind und dass man — allein nach dem Lichtdruck zu schliessen — bei der Predella an den Charakter Schüchlin's erinnert wird, während die Flügelbilder mehr zu dem jungen Zeitblom hinführen. Eine Zeitpause zwischen der Entstehung des rechten und des linken Flügels anzunehmen, wie es der Verfasser will, dafür liegt kein Grund vor. An Schongauer oder dessen Schule zu denken, geht nach meinem Dafürhalten nicht an. *J.*

Gedenkblätter zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der Zürcherischen Künstlergesellschaft. Zürich, Druck von Orell Füssli & Co. 1887. 4°. 30 Seiten mit 12 Tafeln und 6 Abbildungen im Text.

Am 27. October des verflossenen Jahres beging die Zürcher Künstlergesellschaft ihre hundertjährige Stiftungsfeier. Es fanden die bei solchen Gelegenheiten üblichen Bankette statt, im Kunstgebäude war mit besonderer Berücksichtigung der Gründungsepoche eine Ausstellung von Bildern in Privatbesitz veranstaltet, in den Bibliothek-Räumen wurden dem Publicum die Malerbücher, Handzeichnungen und Kupferstiche des Künstlerguts vorgewiesen, Julius Stadler, der jetzige Präsident der Gesellschaft, hielt die Festrede, und am Abend führten Dilettanten in den Costümen der damaligen Zeit ein anmuthiges Dialektstück Martin Usteri's auf. Alle diese Festlichkeiten sind nun verrauscht. Was langer Vorbereitung bedurfte, um wenige Stunden der Freude und des Jubels hervorzurufen, wird bald vergessen sein, und die Nachwelt erhielte wohl kaum Kunde davon, wenn nicht durch eine Denkschrift in Wort und Bild die Erinnerung an die Stifter und Förderer der Künstlergesellschaft neu aufgefrischt worden wäre.

Wie aus dem Texte der lebendig geschriebenen Jubiläumsschrift hervorgeht, ist ihr Verfasser, Pestalozzi-Wiser, als älteres Mitglied der Zürcherischen Künstlergesellschaft, mit der Geschichte derselben durchaus vertraut. In einer kurzen Einleitung begründet er zunächst die Herausgabe der Gedenkblätter. Sodann schildert er in einem eigenen Capitel das geistige und sociale Leben Zürichs in der letzten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, in dem der Idyllendichter Salomon Gessner (1730—1788) eine so hervorragende Rolle spielte. In jener Zeit wurde der Boden geebnet, aus welchem die Gesellschaft hervorwuchs. Ihre Anfänge waren klein. Es handelte sich zunächst nur um die Privatvereinigung einiger Künstler und Kunstfreunde, die auf den Antrag Heinrich Usteri's, des Oheims von Paul und Martin Usteri, sich bei dem Maler Heinrich Freudweiler zusammengefunden hatten. Ausser den Usteri nahmen an diesen zwanglosen Versammlungen, die jeden Samstag stattfanden und sich schnell erweiterten, die Maler Ludwig Hess, Heinrich Wüest, Konrad Gessner, Heinrich Füssli, die Kupferstecher Joh. Heinrich Meyer, Joh. Heinrich Lips, der Carricaturenzeichner David Hess, der Architekt Hans Caspar Escher und eine Reihe von Sammlern, Dilettanten und Kunstfreunden Theil, die wie Joh. Casp. Keller, Hans Conrad Escher, Caspar Schulthess, Heinrich Gessner, der Schwiegersohn Wielands, der Gerichtsschreiber Caspar Hirzel, J. Christ. Ziegler und vor allem Salomon Landolt, der durch David

Hess' Biographie und Gottfried Keller's Zürcher Novellen berühmt gewordene Landvogt von Greifensee, nicht wenig dazu beitrugen, das Leben der Gesellschaft vielseitig zu gestalten. Alle diese Männer waren ihr schon vor der Staatsumwälzung, d. h. vor dem Revolutionsjahr 1798 beigetreten, und mit diesem für die Schweiz so verhängnissvoll endenden Jahre schliesst auch die erste, intime Periode der Künstlergesellschaft ab.

Ueber die Zeit von 1787—1809 sind wir durch eine im Manuscript vorliegende Geschichte der Gesellschaft aus der Feder Heinrich Meyers sehr gut unterrichtet. Von 1809 an sind die Quellen nicht mehr so ergiebig, und somit konnte der Verfasser in seiner Berichterstattung über die weiteren Schicksale der Gesellschaft, zunächst bis zum Jahre 1827, sodann bis zur Neuzeit, summarischer verfahren. Ich hebe aus der ferneren Entwicklung derselben nur noch die Jahre 1799, 1803, 1805 und 1846 hervor. 1799, am 12. April, wurde in Zürich die erste Kunstausstellung eröffnet, seit 1803 nennt sich die Gesellschaft officiell Zürcherische Künstlergesellschaft, 1805 gab sie ihr erstes Neujahrsstück heraus und 1846 wurde der Bau des Künstlergutes begonnen und vollendet.

Der zweite Theil der Jubiläumsschrift ist dem Präsidenten der Künstlergesellschaft gewidmet, über die der Sohn von Pestalozzi-Wiser, Friedr. Otto Pestalozzi, werthvolle biographische Notizen gesammelt hat. Seit ihrem Bestehen hat die Gesellschaft zwölf Präsidenten gehabt: Martin Usteri, Heinrich Füssli, Joh. Jacob Horner, Joh. Caspar Horner, Jacob Christ. Ziegler, Conrad Pestalozzi, Joh. Jacob Hess, Salomon Pestalozzi, Heinrich Hofmeister, Rudolf Holzhalb, Heinrich Landolt und Julius Stadler. Mehrere derselben, z. B. der Dichter Usteri, der Landschaftsmaler Füssli und der mit dem Goetheschen Kunstkreise eng befreundete Horner, sind auch in Deutschland bekannt. Wir verweilen deshalb nicht länger bei ihnen, um uns lieber noch einen Augenblick mit den Illustrationen zu beschäftigen, die in zwölf charakteristischen, den Mappen des Künstlerguts und einiger Privatsammlungen entnommenen Blättern uns die Erzeugnisse solcher Zürcher Maler aus der ersten Epoche der Gesellschaft vorführen, die sich besonders um dieselbe verdient gemacht haben. Die Illustrationen sind aus der artistischen Anstalt der Firma Orell Füssli hervorgegangen und bis auf eine, nach einem neuen Photo-Chromo-Druckverfahren hergestellt. Sie ergänzen in trefflicher Weise den Text. Wir lernen den Dichter vom »Tod Abels« als Aquarellist, seinen Sohn Conrad als tüchtigen Pferdemaler kennen. Unter den Landschaften gebührt derjenigen Wüest's der Vorrang; neben ihm stehen Füssli und Ludwig Hess. Martin Usteri ist mit einem Genrebilde, der talentvolle Salomon Landolt mit einem Soldatenbilde vertreten. Franz Hegi, in dessen Werken sich das alte Zürich so deutlich widerspiegelt, wie wohl kaum in den Arbeiten eines anderen Meisters, führt uns in den Kreuzgang des Grossmünsters, Wilhelm Meyer in die Kathedrale von Toledo. Endlich ist der Schrift noch Hans Jacob Oeri's »Russische Bauernstube«, ein allerliebstes Albumblatt Ludwig Vogel's: »Vor dem Schwingfest«, und von Joh. Jac. Ulrich, dem berühmten Marinemaler, eine »Barke im Sturm« beigegeben. Ulrich, der 1877 starb, hat einen

europäischen Namen und sich sogar in Frankreich, im Salon von 1835 eine Medaille geholt.

Ich schliesse mit einem Citate aus Hugo Blümner's Vorwort zur Correspondenz Winkelmann's. Blümner schreibt, indem er von Leonhard Usteri, dem Bruder Heinrich Usteri's, des eigentlichen Begründers der Künstlergesellschaft, spricht: »Mochte der Horizont dieser Männer nach manchen Gesichtspunkten hin beschränkter sein als der unsrige heutzutage, eines ist doch gewiss: in geistiger Hinsicht, namentlich was litterarische und künstlerische Interessen anbelangt, standen dieselben, zumal wenn man berücksichtigt, dass es sich hier nicht bloss um Gelehrte, sondern auch um Künstler, Kaufleute u. s. w. handelt, entschieden über der modernen Durchschnittsbildung.« Pestalozzi's Skizze bestätigt diese Worte, ja sie ergänzt dieselben noch, insofern als sie den Beweis erbringt, dass nicht nur das geistige Leben von damals, sondern auch das gemüthliche ein allgemein regeres und reicheres war. Wer die Gedenkblätter gelesen, hat einen Blick gethan in ein verlorenes Paradies.

Zürich, im Februar 1888. *Carl Brun.*

Vervielfältigende Kunst.

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Redigirt von **Carl von Lützow.** Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1887. I. Bd.: Der Holzschnitt. Mit 48 Tafeln und 254 Textillustrationen. 4°.

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die für die Pflege und Entwicklung all der verschiedenen Techniken der vervielfältigenden Künste in Deutschland von hoher Bedeutung geworden ist, hat die Publication eines Werkes beschlossen, das, wenn programmentsprechend durchgeführt, seinem Umfang und seiner Ausstattung nach ein wahrhaft monumentales Werk der kunstgeschichtlichen Litteratur werden muss. Der erste vorliegende Band ist ausschliesslich dem Holzschnitt der Gegenwart gewidmet. Ein glücklicher Gedanke war es, den Mitarbeiter auf dem Boden, auf welchen die Schilderung zielt, aufzusuchen. Die Gefahr, die damit auftrat, dass eine Ueberschätzung der künstlerischen Bedeutung, vielleicht auch zu grosse Ausführlichkeit der Behandlung Platz greifen könnte, hat der wissenschaftliche Sinn der Mitarbeiter und das Geschick des Redacteurs glücklich überwunden. Dass nicht das strengste Ebenmaass zwischen den einzelnen Capiteln herrschen konnte, ist billig einzusehen, was aber hier viel wichtiger ist: Einheitlichkeit der Gesichtspunkte bei Beurtheilung des Verhältnisses von Soll und Haben ist durchgängig vorhanden. Den glänzenden Befähigungsnachweis für die Redaction des geplanten Werkes gibt Lützow in der einleitenden Uebersicht über die Entwicklung der vervielfältigenden Kunst im 19. Jahrhundert. Dann kommt die Einleitung in die Geschichte des Holzschnittes von W. Hecht. Bei Darlegung der Ursachen, welche die künstlerische Entwicklung des Holzschnittes behindern, wurde in der Hauptsache Deutschland im Auge gehalten; die Vorurtheilslosigkeit, mit der dies durch einen Künstler von dem Ruf, wie ihn Hecht besitzt, geschieht, bleibt hoffentlich nicht ohne Ergebniss. Uns fehlen die Maler,

die für den Holzstock schaffen können, die Verleger, die so muthig sind, das Gute auch gegen den Tagesgeschmack der Masse durchzusetzen, und es fehlt den Holzschneidern die rechte künstlerische Erziehung, die zu gewähren die xylographischen Anstalten nur wenig befähigt sind. W. Hecht hat auch die Geschichte des deutschen Holzschnittes der letzten Jahrzehnte gegeben. Wie es vor Kurzem von einem hervorragenden deutschen Verleger — Lipperheide — dargethan wurde, gesteht auch Hecht, dass in der deutschen Holzschnitttechnik der Facsimile-Holzschnitt vor dem Tonschnitt ein bedeutendes Uebergewicht habe. Die grosse Bedeutung, welche für den modernen Holzschnitt neben Berlin, Dresden und München Stuttgart hat, wird von dem Verfasser rückhaltlos anerkannt. Es folgt dann die Schilderung des österreichischen Holzschnittes von C. v. Lützow. Der Gliederung des Stoffes hätte es besser entsprochen, wenn statt besonderer Betrachtung des Holzschnittes in Oesterreich-Ungarn der Wiener Holzschnitt gleich neben dem von München und Stuttgart betrachtet worden wäre, Ungarn dagegen ein ganz kurzes selbständiges Capitel erhalten hätte. Auch wenn localpatriotischer Enthusiasmus dem Sammelwerk: »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild« eine epochemachende Bedeutung für das österreichische Illustrationswesen beimisst, so scheiden sich die künstlerischen Kräfte, die daran betheiligt, doch so, dass von einem österreichischen Holzschnitt von bestimmtem Charakter mit gemeinsamen Zügen keine Rede sein kann. Ebenso vorurtheilslos wie gründlich ist die Schilderung des französischen Holzschnitts von Henri Bouchot mit den feinen und glänzenden Charakteristiken Doré's und Pisan's, dann des Gegners des letzteren, Lavoignat, und des Paares Vierge und Martin, deren Manier jetzt den Holzschnitt beherrscht, weil sie vom Facsimileschnitt die Einfachheit, von der Farbe die Kühnheit geliehen hat. Allzu knapp behandelt M. Klinkicht den englischen Holzschnitt, zu knapp in Anbetracht der Bedeutung, welche der englische Tonschnitt für den modernen Holzschnitt gewonnen hat. Einen theilweisen Ersatz gibt dafür wieder die breitere Behandlung des nordamerikanischen Holzschnittes (von S. R. Köhler), der ja eine ähnliche Entwicklung und ähnliche Ziele wie der englische verfolgt. Den Holzschnitt Belgiens charakterisirt H. Hymans mit erprobter Unparteilichkeit und gewohntem Feinsinn, den Hollands C. Ed. Taurel. Der italienische Holzschnitt erhält seine ganz kurze Abfertigung durch H. Scheu; ganz richtig hat der Verfasser die trostlosen Verlagsverhältnisse in Italien, und die moderne Richtung der Malerei als Ursachen dafür angeführt, dass der italienische Holzschnitt den tiefsten Stand dieser Technik in allen Culturländern bezeichnet. Der spanische Holzschnitt wird von Madrazo geschildert. Die verhältnissmässig sehr ausführliche Charakteristik des russischen Holzschnittes von Jul. Hasselblatt bringt manche Ueberraschung. Da werden Proben russischer Xylographie vorgeführt (man vergl. die Tafel zu S. 250, der Herbst und das Porträt des Polanski), welche als Meisterleistungen zu bezeichnen sind. Der Holzschnitt der Schweiz hat in C. Brun den trefflichen Schilderer erhalten, und für Dänemark weist Siguard Müller, für Schweden und Norwegen L. Dietrichson auf die ersten Anzeichen selbständiger Entwicklung auf diesem Kunstgebiete hin. Gediegenheit und

Pracht der Ausstattung ist bei einem Verlagswerke der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst selbstverständlich. *H. J.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Zusammengestellt aus schriftlichem Nachlass von Anna Thaeter. Mit Portrait in Lichtdruck. Frankfurt a. M., Johannes Alt. 1887. 8°. Erster Theil: Selbstbiographie, 167 S. Zweiter Theil: Briefwechsel, 185 S.

Thaeter beklagt sich gelegentlich darüber, »wie wenig das, was man erstrebt, von der Menge verstanden wird, ja auch von solchen, die es sich ausschliesslich zum Beruf machen, Alles was in der Kunst geschieht, zu notiren und darüber zu berichten, nicht verstanden, ja nicht einmal eines Blickes gewürdigt wird« (I. S. 155). Das Buch, welches ihm diese Klage auspresst, ist der letzte Theil von Förster's »Geschichte der deutschen Kunst«. Er kennt sie nicht aus eigener Durchsicht, sondern hat nur von Andern gehört, wie nebensächlich er behandelt worden sei. Es ist schade, dass er das Buch nicht zur Hand genommen hat: er hätte gesehen, dass es nicht ganz so schlimm ist, wie er glaubt; dass vielmehr gerade mehrere von den Werken, auf welche Thaeter als bedeutende Arbeiten sich beruft, thatsächlich dort genannt sind. Indessen hat diese vermeintliche Zurücksetzung Thaeter zu dem Ausspruche gebracht, der seine Stellung in der Kunstgeschichte treffend bezeichnet: er sei (in seiner Zeit) »wohl der einzige Kupferstecher, der ausschliesslich nur nach gleichzeitigen Meistern gestochen hat, und zwar nach den besten«. Und in der That hat er ausser jugendlichen Brodarbeiten nach Bildern der Dresdener Galerie nur ausnahmsweise ein Blatt nach Raphael gearbeitet. Durch diese enge Beziehung zu den grossen Meistern seiner Zeit, mit welchen er auch in persönlichem, meist freundschaftlichem Verkehre gestanden hat, erhält auch die Geschichte seines Lebens einen kunstwissenschaftlichen Werth, zumal er sich der Richtung, welche die führenden Meister der neueren deutschen Malerei eingeschlagen hatten, durch einen natürlichen Antrieb, durch eine eingeborene Uebereinstimmung seines Wesens zuwendete, ohne dass es erst eines inneren Kampfes, eines Lossagens von früher eingelernter Methode bedurft hätte. Es ist damit ein überzeugendes Beispiel, wie tief jene Richtung der allgemeinen Stimmung und einem thatsächlich vorhandenen Bedürfniss entsprach, gegeben. Carstens, Cornelius, Schnorr, Schwind, Kaulbach bezeichnen Hauptpunkte seiner Thätigkeit, welche er ausübend bis an sein Lebensende fortführte: als Lehrer zog er sich zurück, sobald er sich deutlich darüber wurde, dass eine neue Zeit hereingebrochen sei, welche wie vom Maler ebenso auch vom Kupferstecher eine andere Ausübung verlangte, als er sie geben konnte und wollte.

Das vorliegende Buch: »Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers« kann auf den ersten Blick als ein Gegenstück zu der Selbstbiographie »eines deutschen Malers«, zu Ludwig Richter's trefflichem Buche erscheinen. Man würde ihm jedoch nicht gerecht werden, wenn man es unter diesem Gesichtspunkte betrachten wollte. Der selbsterfindende Maler und Zeichner und der

nachschaffende Kupferstecher, der sich in bedeutungsvollem Ringen von der alten Ueberlieferung losarbeitende Künstler und der wenn auch ohne klares Bewusstsein, so doch aus klar empfundenem Antrieb die richtigen Vorbilder findende Stecher gehen in ihrer inneren und äusseren Entwicklung auseinander: nahe verwandt sind sie durch ihr unentwegtes Gottesvertrauen, die Rastlosigkeit ihres Arbeitsdranges, durch die Ueberzeugung, dass der tüchtige Künstler erst ein guter, tüchtiger Mensch sein müsse. Gerade diese Seite scheint auch bei der Zusammenstellung des Buches die maassgebende gewesen zu sein. Es setzt sich zusammen aus einer Selbstbiographie, welche jedoch nur von 1804 bis 1826 geht. Die nächsten zwei Jahre lernen wir aus dem Tagebuch kennen, welches Thaeter in Nürnberg für seinen liebsten Freund, Ernst Rietschel, führte. Hieran schliesst sich eine Fortsetzung seiner Lebensgeschichte bis 1841: der Rest ist aus Tagebuchnotizen und aus Aufzeichnungen auf losen Blättern zusammengestellt. An diesen ersten Theil schliesst sich erläuternd ein zweiter, welcher eine Auswahl aus den Briefen von Thaeter und an ihn enthält: er umfasst die Jahre 1826 bis 1870. Sie sind chronologisch geordnet, während das Inhaltsverzeichniss sie nach den Verfassern zusammenstellt. So ist das Buch eine Mosaikarbeit. Fehlt ihm dadurch das einheitliche Gepräge, so wird der persönliche Antheil durch die Unmittelbarkeit der Aeusserungen erhöht, welche fast alle aus der Zeit selbst herrühren, von welcher sie handeln, oder doch aus einer noch sehr naheliegenden. Ein ergreifenderes Bild eines um die Existenz und die Auffindung des richtigen Berufes geführten Kampfes als das, welches in den »Jugenderinnerungen« in schlichter Wahrhaftigkeit entworfen wird, lässt sich kaum denken. Schon im Jahre 1874 hat H. Riegel in Westermann's Monatsheften eine auf diese hinterlassenen Papiere sich aufbauende Lebensskizze entworfen: sie findet sich in seinen »Kunstgeschichtlichen Vorträgen und Aufsätzen« (Braunschweig 1877) S. 249—345 wieder. Schon damals regte sich der Wunsch, den ganzen Nachlass, von welchem ausführliche Stücke mitgetheilt waren, zu besitzen. Auch jetzt erhebt sich der Wunsch, die Mittheilung möchte eine allseitigere sein: von den Briefen ist nur eine Auswahl gegeben, welche in ihrem Bestreben, den trefflichen, liebenswürdigen, frommen Menschen zu schildern, wohl zu wenig das kunstwissenschaftliche Interesse berücksichtigt. Die für die genauere Kenntniss der Persönlichkeiten und damit auch ihre Auffassung der Kunst wichtigen Briefe, welche das Zerwürfniss Thaeter's mit Schwind behandeln, finden wir bei Riegel, nicht aber hier. Auch wäre es wohl nicht nothwendig gewesen, in den Briefen bekannte Namen gelegentlich nur mit dem Anfangsbuchstaben zu bezeichnen, oder, falls es vom Schreiber geschehen und es sich um geschichtliche Persönlichkeiten handelt, deren Beziehungen sonst vielfach mit voller Namensnennung erwähnt werden, so hätte eine Namensergänzung erfolgen müssen, damit auch für Leser, welchen der Sachverhalt nicht aus der Kenntniss der Beziehungen heraus klar ist, ein leichteres Verständniss zu erreichen wäre.

Das schöne Buch bildet ein weiteres wichtiges Glied in der Reihe der in den letzten Jahren gemachten Veröffentlichungen, welche uns in die ge-

nauere persönliche Kenntniss der Meister der neueren deutschen Malerei einführen und aus welchen für die Einzelkenntniss wie für das Gesammtbild der Zeit werthvolles Material gewonnen wird. *v. Valentin.*

Kataloge.

Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden von **Karl Woermann.** Dresden, W. Hoffmann 1887.

Die Erkenntniss, dass es zur Erziehung des Publicums für Kunstinteresse und Kunstverständniss kaum ein besseres Mittel gibt als gute wissenschaftliche Kataloge der Kunstsammlungen, hat in Deutschland im Laufe des letzten Jahrzehnts eine Reihe solcher Kataloge der grossen und kleineren Gemäldesammlungen entstehen lassen. Der jüngste darunter ist der Katalog der berühmtesten aller deutschen Galerien, der Dresdener. Nach der Bedeutung der Sammlung und nach dem Vortheile, die jüngsten Erfahrungen der früher ausgegebenen Kataloge anderer Galerien und das reiche Material an neuen Urkunden und kritischen Forschungen benutzen zu können, den diese Arbeit als die jüngste vor allen früheren voraus hatte, durfte man verlangen, dass dieser neue Katalog zur Zeit von allen Katalogen der beste sei. Ich glaube, dieses Lob darf der Verfasser, Professor Karl Woermann, in der That für sich in Anspruch nehmen. Der Katalog erfüllt meines Erachtens alle wesentlichen Anforderungen, die man an einen solchen stellen kann. Für den Gebrauch vor den Bildern, an den in erster Linie auch bei einem wissenschaftlichen Kataloge gedacht werden soll, ist er durchaus handlich und übersichtlich. Im Papier wie im Druck ist, ohne Schaden für die gute äussere Erscheinung und für die Deutlichkeit, möglichst an Raum gespart worden; die Beschreibung der Bilder (es sind deren, einschliesslich der modernen Gemälde, der Pastellbilder und Miniaturen, nahezu 2800) ist ausführlich genug zur Verificirung der Bilder; die Anordnung derselben ist durch Beifügung der Räume und Wände, an denen die Bilder aufgestellt sind, neben der laufenden Nummer für die Auffindung an Ort und Stelle sehr erleichtert. Die Biographien der Künstler sind auf die Angabe von Zeit und Ort der Geburt und des Todes, auf die Lehrer und die Orte der hauptsächlichen Thätigkeit der Künstler beschränkt worden; eine für alle grösseren Kataloge zu empfehlende Beschränkung, da ein Katalog nicht die Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte ersetzen soll. Die Geschichte der Bilder ist nach den alten Inventaren und aus den Archiven regelmässig bis zur Zeit der Anschaffung für die Dresdener Galerie festgestellt worden; bis zu ihrer Entstehung haben nur eine kleine Zahl von Bildern, vorwiegend italienischer Meister, verfolgt werden können. Die Künstlerinschriften sind mit grösster Treue in Facsimile wiedergegeben; wo die Galerie, wie z. B. von Philips Wouwerman, im Besitze von Dutzenden bezeichneter Bilder ist, hat der Verfasser mit Recht nur eine Auswahl der besonders charakteristischen und deutlichsten Bezeichnungen gegeben.

In der Bestimmung der Meister, die in dem letzten Hübner'schen Katalog sehr viel zu wünschen übrig liess, ist Woermann mit ebensoviel Muth wie

Vorsicht vorgegangen. Denn Muth gehörte dazu, den Dresdenern die Illusion zu nehmen, das Original der Holbein-Madonna, die Magdalena des Correggio, das Original von Rubens' Söhnen zu besitzen. Dass es dem Verfasser gelungen ist, an massgebender Stelle die Erlaubniss für ein offenes Aussprechen seiner Ansicht, die freilich jetzt die allgemeine Ueberzeugung der Kunstforscher ist, durchzusetzen, macht seinem diplomatischen Geschick ebensoviel Ehre, wie der Wahrheitsliebe seiner Vorgesetzten. Bei der Bestimmung der einzelnen Bilder hat Woermann die kritischen Studien über die Galerie aus den letzten zwei Jahrzehnten in ausgiebigster Weise berücksichtigt und stets in loyalster Weise die Verfasser derselben genannt; in den meisten Fällen hat er aber ihre Bestimmungen selbst nachgeprüft, hat selbst manche neue glückliche Funde gemacht und Bestimmungen dritter Forscher nicht selten mit Erfolg modificirt oder gelegentlich auch zurückgewiesen. Es ist hier nicht der Platz, über einzelne Namen zu discutiren. Ich selbst habe mich schon vor 16 Jahren, auf Wunsch meines Freundes Albert von Zahn, der dadurch einen wissenschaftlichen Katalag der Sammlung vorbereiten wollte, in Zahn's »Jahrbüchern« über eine grössere Zahl von Gemälden ausgesprochen, bei denen mir die Bestimmung im Hübner'schen Katalog verfehlt schien, und habe seither in meinen »Studien« und sonst mehrfach Gelegenheit genommen, meine Ansicht über manche Bilder der Galerie auszusprechen. Nur so viel will ich bemerken, dass die Zahl der Controversen durch Woermann's Bestimmungen sehr zusammengeschmolzen ist.

Die Anordnung ist streng nach Zeit und Schulen gemacht worden. Ich habe diese selbst früher für wissenschaftliche Kataloge verfochten, gestehe aber, dass ich durch die Praxis dahin gekommen bin, der einfachen alphabetischen Anordnung den Vorzug zu geben. Kataloge, auch die gelehrtesten und umfangreichsten, werden nicht wie Handbücher benützt, sondern sie sind in und ausser den Sammlungen in erster Linie zum Nachschlagen bestimmt. Es ist daher eine ausserordentliche Zeitersparniss, wenn man zur Auffindung eines Bildes nicht jedesmal erst den Namensindex nachsehen muss. Die Benützung desselben ist hier obenein dadurch erschwert, dass hinter diesem Index noch ein (an sich sehr dankenswerthes) Nummernverzeichniss, sowie ein Verzeichniss der verkäuflichen Kupferstiche angefügt ist. In einer folgenden Auflage möge man das Namensverzeichniss wenigstens ganz an den Schluss setzen, wo man es sucht.

Einen besonderen Vorzug verdankt der Dresdener Katalog dem Füllhorn unseres Freundes A. Bredius, der auch hier wieder in bereitwilligster Weise für die Daten der holländischen Künstlerbiographien zahlreiche noch nicht veröffentlichte Urkunden dem Verfasser zur Verfügung gestellt hat.

W. Bode.

Notizen.

[Der Brief Dürer's an Cratzer vom Jahre 1524.] Als vor kurzem ein Prospect versendet wurde, der die Herausgabe von Briefen aus dem Archive der Dutch Church in London ankündigte, wurde die Hoffnung rege, dass wir mit einem neuen Dürerbriefe beschenkt werden könnten, denn unter den vorläufig erwähnten wichtigsten Briefen wurde auch ein solcher von Dürer vom Jahre 1524 genannt, und da bisher das Archiv der Dutch Church in der Dürer-Litteratur noch nicht erwähnt worden war, so sah wohl mancher Dürerfreund mit einiger Spannung dem Erscheinen jener Publication entgegen. Die angekündigte Briefsammlung liegt nunmehr unter dem Titel: Abrahami Ortelii (geographi antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis (1524—1628) ex autographis mandante ecclesia Londino-Batava edidit Joannes Henricus Hessels Cantabrigiae 1887, in einem stattlichen Quartband vor, und gleich die zweite Nummer bringt den in Aussicht gestellten Dürerbrief nebst einem photographischen Facsimile; derselbe ist indess nur der bereits 1876 von Thausing in seiner Dürerbiographie S. 464 veröffentlichte Brief Dürer's an den englischen Hofastronomen Kratzer vom 5. December 1524. In der Anmerkung war aber dort nichts weiter angegeben, als dass jener Brief von William Mitchell in der Gildhall Library zu London entdeckt worden sei. Es hätte hinzugefügt werden sollen, dass er dem Archive der Dutch Church in London angehört und in der Gildhall Library nur deponirt ist. Die Uebertragung geschah, wie wir aus der Vorrede der vorliegenden Publication erfahren, im Jahre 1866. Aber wenn wir auch etwas enttäuscht wurden, so ist doch der erneute Abdruck des schon bekannten Briefes mit Dank zu begrüssen. Es ergibt sich nämlich jetzt, dass der Thausing zugekommenen Abschrift erhebliche Mängel anhafteten. Dieselbe ist nicht nur in einer Reihe von Worten, was die Orthographie anlangt, ungenau, sondern enthält auch mehrere grobe Fehler. Bei Thausing lesen wir z. B. in der ersten Ausgabe die unmögliche Wortform Istrorment, wofür die zweite Auflage die willkürliche Variante Instroment gibt, im Text steht deutlich »Istrament«; statt des nicht zu erklärenden »ferrugt« in dem Satze: Der Nachlass des Stabius sei ferrugt worden, steht im Briefe fertzügt, d. i. auseinandergerissen,

wie Dürer kurz vorher von des »hansen ding« schreibt. Ferner sind einmal bei Thausing zwei Worte ausgefallen, es heisst weiter statt des auffallenden: »awff das dy nit ... ferderben« im Briefe ganz richtig: awff das sy nit ... ferderben und anderes mehr. Bei so störenden Fehlern wird es, zumal die theure englische Publication gewiss nicht überall zugänglich ist, wohl angezeigt sein, wenn der Brief im Folgenden auch hier in extenso und zwar mit den erheblicheren Thausing'schen Varianten abgedruckt wird.

† 1524 am mandag noch [1]) barbare zw Nornberg

Mein gantz willig dinst zwfor libr her Nicolae ewer schreiben das mir zw kumen hab ich mit frewden gelesen hör geren das [2]) es ewch woll gett • Ich hab mit her wilbolt birkamer ewernt [3]) halben fan [4]) dem istrament [5]) gerett das ir begert zw haben der lest ewch ein solchs [6]) machen vnd würt [7]) ewchs mit sambt einen [8]) briff zw schicken •

Aber her hansen ding der ferschiden ist des [9]) ding ist als zerissen worden weill ich im sterben aws bin gewesen kan nit erfaren [10]) wo es hin kumen sey Also ist es awch gangn [11]) mit des stabig [12]) dingen ist in östereich als fertzügt [13]) worden kan ewch weiter nix dofan [14]) bescheid geben • Item als ir mir zw sagett so ir weill möcht haben wolt ir den ewklide in tewtzsch bringen wolt ich geren [15]) wissen ob ir etwas doran gemacht het Item des Christlichen glawbens [16]) halben müs [17]) wir in schmoch vnd far sten dan [18]) man schmecht vns heist vns [19]) ketzer Aber gott ferleich vns sein gnad vnd sterck vns in seinem wort dan wir müsen gott mer gehorsam sein den dem menschen So ist es besser leib vnd gut ferlorn dan das van [20]) gott vnser leib vnd sell in das hellisch fewer fersengt würd Dorum [21]) mach vns gott bestendig im guten vnd erlewcht vnser widerbart Dy armen elenden blinden lewt Awff das sy [22]) nit in irem irsall ferderben himyt seit gott befolhen Ich [23]) schick ewch zwey angesicht vam küpfer getrügt [24]) ir wert sy woll kennen Van newen mern ist zw dr [25]) tzeit nit gut zw schreiben Aber es sind fill böser anschleg [26]) ferhanden Es würt [27]) allein der wille gottes geschehen

E(wer) w(illig) [28])

Albrecht Dürer

Adresse:

Dem erbern vnd achtbarn hern Niclas Kratzer künglicher [29]) Maj(estät) in Engenland diner meinem gönstigen hern vnd frewnd

---

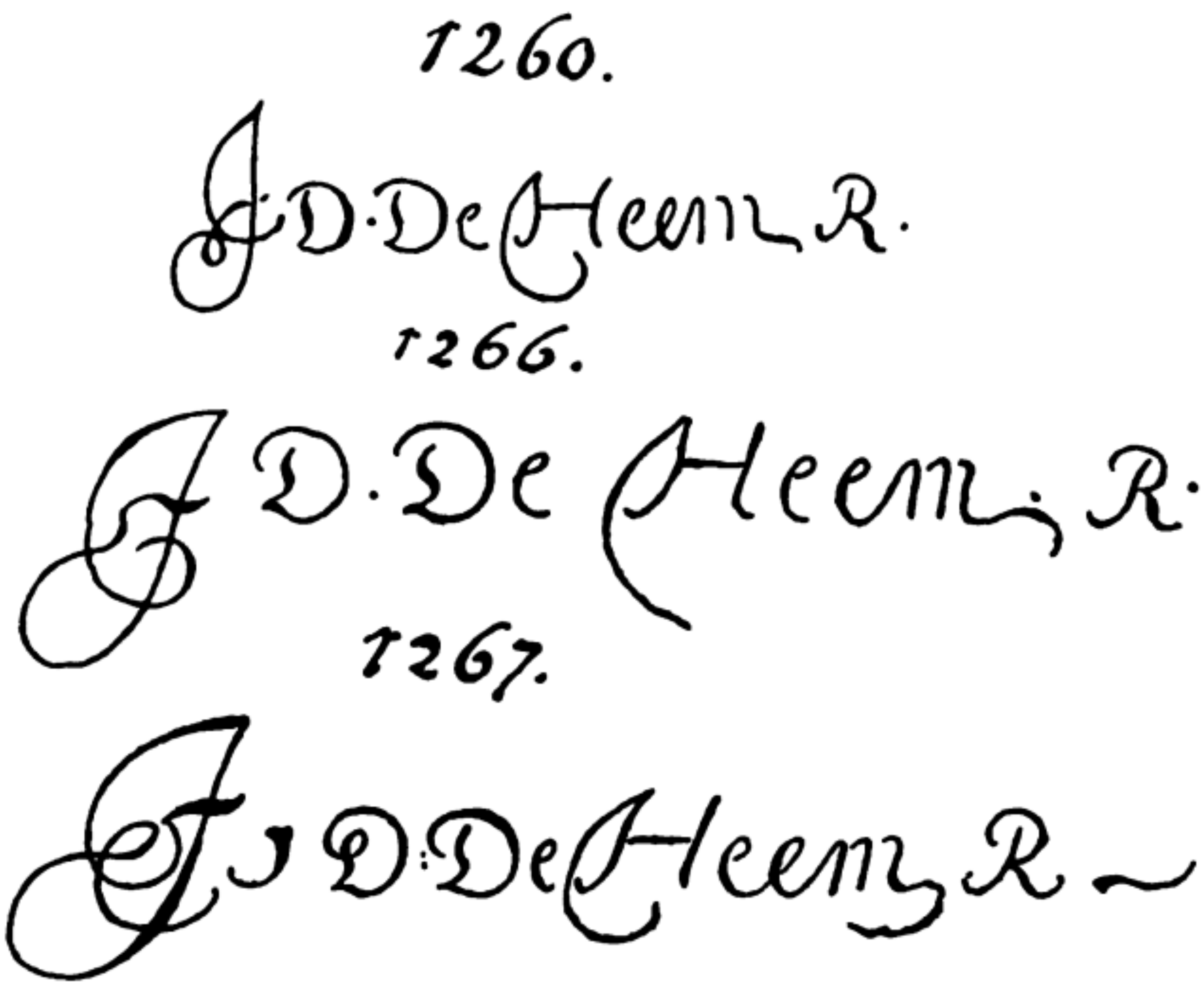
[1]) Mondag nach. — [2]) gern dass. — [3]) ewrent. — [4]) fon. — [5]) Istrorment, in der zweiten Auflage Instroment. — [6]) solches. — [7]) wird. — [8]) einem. — [9]) das. — [10]) erfarn. — [11]) gangen. — [12]) Stabius. — [13]) ferrugt. — [14]) nit dafon. — [15]) gern. — [16]) glowbens. — [17]) mus. — [18]) den. — [19]) »heist uns« fehlt bei Thausing. — [20]) von. — [21]) wird. Dozu. — [22]) dy. — [23]) Item. — [24]) vom kupfer getrugt. — [25]) löst Hessels auf in »dieser«. — [26]) anschlag. — [27]) wird. — [28]) E. w. ergänzt Thausing: Euer Weisheit. — [29]) küniglicher.

*) An den drei mit einem Sternchen bezeichneten Stellen stehen schnörkelhafte, in verwandter Form auch sonst zur Ausfüllung eines leeren Raumes vorkommende Zeichen.

M. Zucker.

[J. D. De Heem R.] Diese Bezeichnung tragen unter anderen die drei Bilder der Dresdener Galerien Nr. 1260, Nr. 1266 und Nr. 1267. Den bisher unerklärten Buchstaben R dieser Inschrift habe ich in meinem grossen Katalog der Dresdener Galerie S. 404, gestützt auf eine Nachricht Houbrakens, auf »Ridder« gedeutet. Ich hielt diese Deutung für so natürlich und nahe liegend, dass ich hoffte, sie würde ohne Weiteres allgemein anerkannt werden. Der Widerspruch, den Herr Dr. Toman im Repertorium IX, S. 146 gegen sie erhoben, zwingt mich jedoch, sie zu vertheidigen.

Herr Dr. Toman ist der Ansicht, das R am Schlusse der Inschriften sei gar kein R, sondern ein Mittelding zwischen R und f, welches als »fecit« aufzulösen sei. Diese Behauptung widerspricht dem einfachen, klaren Thatbestand, wie er sich schon aus dem Facsimile der Inschrift des Bildes Nr. 1260 in meinem Kataloge ergiebt. Für die zweite Auflage werde ich auch die Inschriften des Bildes Nr. 1266 und Nr. 1267 facsimiliren lassen. Einstweilen



füge ich die Facsimiles hier bei. Auf den Bildern selbst habe ich die Inschriften mit W. v. Seidlitz, Max Lehrs und Inspector Gustav Müller nochmals genau untersucht. Wir sind einstimmig der Ansicht, dass ihr letzter Buchstabe ein so deutliches R ist, wie ein solches nur denkbar ist. Es stände schlimm um die Epigraphik, wenn man in echten, unversehrten, mit wunderbarer Deutlichkeit geschriebenen Cursiv-Inschriften ein grosses R nicht von einem kleinen f unterscheiden könnte. Wie ganz verschieden de Heem den letzteren Buchstaben zur Bezeichnung des »fecit« gestaltet, zeigt ein Blick auf seine ähnlichen Inschriften anderer Bilder.

Herr Dr. Toman bezweifelt ferner meine Auslegung der angeführten Stelle Houbrakens (I, p. 200). Diese Stelle lautet: »het teken van de Ridderschap dat hy droeg is een bewys van de agtinge, die zyn Konst gehad heeft«; zu deutsch: »das Abzeichen der Ritterschaft, welches er trug, ist ein Beweis

der Achtung, die seiner Kunst erwiesen worden«. Wie man diesem Wortlaut gegenüber bezweifeln kann, dass de Heem das Recht gehabt, sich »Ritter« zu nennen, ist mir unverständlich. Verleiht doch noch heute jeder derartige »Orden« seinem Träger das Recht, sich »Ritter« nennen zu lassen, ein Recht, von dem man in Deutschland allerdings nur in Ausnahmefällen, in Italien aber stets, in Frankreich oft Gebrauch macht.

Herr Dr. Toman bezweifelt endlich auch, dass de Heem sich, selbst wenn er »Ritter« gewesen wäre, in seiner künstlerischen Namenszeichnung so genannt haben würde. Nun, ich dachte, die Beispiele, dass ältere Künstler sich so bezeichnet haben, seien allgemein bekannt. Ich will, um mich auch hier ans nächst Gelegene zu halten, nur einige Beispiele aus der Dresdener Galerie anführen: Tizian bezeichnet sich auf seinem Bilde Nr. 172 als Eques; Benedetto Luti wird auf seinen Bildern Nr. 513 und Nr. 514 Eques genannt; Adriaen van der Werff bezeichnet sich auf vier Bildern der Dresdener Galerie (Nr. 1817 bis 1820) als Chevalier und der Holländer Karel de Moor nennt sich auf seinem Bilde Nr. 1765 Ritter. Warum also sollte de Heem nicht dasselbe gethan haben?

Wenn alle die das R führenden Bilder de Heems »den Charakter der späteren Periode des Meisters an sich tragen«, wie Herr Dr. Toman meint, so spricht das offenbar zu Gunsten meiner Deutung; denn dass de Heem jene Auszeichnung schon in jungen Jahren bekommen, ist nicht wahrscheinlich. Uebrigens lege ich auf diese Erwägung kein Gewicht. Es wäre nur menschlich, wenn de Heem in seinem ersten Stolze über die Auszeichnung von einem fremden Hofe (Houbraken spricht von einem solchen in diesem Zusammenhange) sich als »Ritter« bezeichnet, das aber bald darauf in richtiger Erkenntniss als eitel und überflüssig wieder aufgegeben hätte.

Kurz, wegzudeuten ist das R nicht; und bis keine glaubwürdigere Erklärung desselben vorgeschlagen wird, muss ich mit Entschiedenheit an der meinigen festhalten. *Karl Woermann.*

[»Die Kirchenväter« im Besitze des Prof. Sepp.] Wir freuen uns folgende Berichtigung des Herrn Prof. Sepp zu einer Angabe unseres Referenten über Semper's »Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges« (Rep. XI, S. 191 fg.) bringen zu können. Unser College schreibt:

Für die deutsche Kunstgeschichte belangreiche Gemälde ohne Noth zu expatriiren, halte auch ich für eine Sünde. Möge es dem wackeren Herrn Recensenten von Prof. H. Sempers Schrift: »Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges« im jüngsten Hefte des »Repertoriums f. Kunstgeschichte«, Bd. XI, 191 f. zum Troste gereichen, dass die beiden überlebensgrossen Bilder Jakobus M. und Stephanus von Andreas Haller noch gut in meiner Galerie hängen. Den Namen des Meisters ausfindig gemacht zu haben, nach welchem ich so lange suchte, bildet ein hohes Verdienst unseres Freundes in Innsbruck. Sie bezeichnen den Höhepunkt der Tiroler Malerei unter unverkennbarem Einflusse Mantegna's und könnten neben A. Dürer's Vier Temperamenten in unserer alten Pinakothek hängen, ohne zu verlieren. Ich schreibe auch die

vier Kirchenväter im Augsburger Museum demselben Künstler zu. Dagegen erachte ich den Petrus und Paulus auf Schloss Tratzberg mit dem gleichen figurenreichen Rahmen wegen ihres »naiv bäuerlichen Realismus« nur für vergröberte Schulbilder. Eine Schenkung von Perlen christlicher Kunst ersten Ranges in der Werthschätzung von 40,000 Mark ist einem Privatmanne nicht wohl zuzumuthen.

Ich weiss freilich nicht, ob es zur Versöhnung des anerkennenden Censors beiträgt, wenn ich gestehe, dass ich 1861 nicht zwei Gemälde, sondern deren sieben von Michel Pacher von Brunnecken 1475 als kostbares Geschenk in Peterskirche von Tiberias am See Genezaret stiftete. Und das ging so zu. Ich hatte nach der Rückkehr von meiner ersten Palästina-Reise dem Gründer des bayrischen Missionsvereins, König Ludwig I., die Erwerbung der Ruinen des Johanniter-Spitals in Jerusalem und Errichtung eines deutschen Klosters in der Terra sancta vorgeschlagen. Die Ausführung des Planes war so viel wie gesichert, bis im Revolutionsjahr 1848 der edle Monarch die Krone niederlegte. Dagegen liess sich der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preussen 1869 das weltberühmte Hospital als Geschenk des Sultans gefallen. Legte Napoleon III. 1854 auf die Kirche St. Anna in Jerusalem die Hand und waren Französinnen als Schwestern vom Berge Sion in der hl. Stadt eingerückt, so beschloss die katholische Generalversammlung im Glaspalast zu München, wenigstens 7000 Theilnehmer, auf meinen Antrag die Einführung deutscher Benedictiner (wie in Karls des Grossen Tagen) am galiläischen Meere mit der Sommerfrische zu Banias (Cäsarea Philippi), um in der Besitzergreifung von all den im Evangelium erwähnten Stätten rings um den See den Russen zuvor zu kommen.

Ein Tiroler, P. Barnabas Rufinatscho hatte als Guardian von Nazaret bereits 1848 begonnen, an der verlassenen Peterskirche in Tiberias eine Klosterfiliale für Seelsorge und Schule zu errichten. Mein Studienfreund Abt Haneberg von St. Bonifaz, die Zierde des deutschen Clerus, war nach dem Tode des Cardinals Angelo Mai 1854 nach Rom eingeladen und wäre als Linguist ersten Ranges ohne weiteres dessen Nachfolger an der Vaticanischen Bibliothek geworden; aber König Max II. wollte ihn nicht ziehen lassen. Haneberg dachte seine Missionsanstalt von Porto Farina bei Tunis unter P. Strähuber nach dem gelobten Lande zu verlegen; doch der Vorstand der orientalischen Missionen, Cardinal Barnabò erklärte: deutsche und italienische Custoden des gelobten Landes würden sich nicht gut vertragen. Und doch galt es, gegenüber den Römlingen, welche von Wissenschaft keinen Schein haben, sondern dem neuen Patriarchen zum Trotz beliebig da und dort neue Sanctuarien errichteten, deutsche Geistesüberlegenheit zur Geltung zu bringen, und durch Männer von Stil den Gräcorussen wie Angloborussen zu imponiren. Sogar Papst Pius IX. interessirte sich für das Unternehmen und steuerte für die Einrichtung der Kirche in Tabarije bei, wie dürfte der Anreger es bei dem blossen Worte bewenden lassen!

So wanderten denn die sieben Gemälde von Pacher, jedes einen guten Meter im Quadrat, über Land und Meer, und dem Donator wurde dafür zum

wohlfeilen Dank ein Gedächtnissstein in der Kirche von Tiberias gesetzt. Die gute Absicht war, diese in Palästina einzigen Bilder sollten nicht aus den Händen der Deutschen kommen — leider ging dieser Wunsch nicht in Erfüllung. Die Tafeln gingen so für Deutschland verloren, wenn nur nicht die glühende Sonne sie auch noch in Stücke reisst.

Unter den Palästinapilgern sind wenige Kunstverständige. Wenn aber ein deutscher Kenner dahin kömmt, möge er die Gemälde des Meisters von Brunnecken sich näher betrachten, sie stellen den Auszug der Apostel nach aller Welt und die hauptsächlichen Thaten des Petrus, Paulus und Johannes dar — nicht ohne einige Uebermalung, wesshalb mir die Trennung davon möglich wurde. Dr. Haneberg starb am 31. Mai 1876 an gebrochenem Herzen, ein Opfer des Vaticanums, als Bischof in Speier.

München am 3. März 1888. *Prof. Dr. Sepp.*

[Erwiderung.] Im ersten Heft des XI. Bandes dieser Zeitschrift bezeichnet H. von Tschudi es als »illoyal und unüberlegt«, weil ich es gewagt habe, meine notorische Priorität in Bezug auf einige, uns Beiden gemeinsame, neue Anschauungen über Donatello festzustellen, nachdem er selbst dies unterlassen hatte. Zwar erklärt er, seine Abhandlung über Donatello, worin sich diese Uebereinstimmung mit mehreren meiner neuen Resultate findet, schon im März 1887 an seinen italienischen Verleger abgeliefert zu haben, während mein betreffender Aufsatz erst im Aprilheft der Zeitschrift für bildende Kunst 1887 erschien. Allein da meines Wissens seine Abhandlung in Separatabdruck erst Mitte Mai — in der Rivista storica selbst, für die sie bestimmt war, erst Ende Mai oder Anfang Juni — erschien, so hätte er meines Erachtens immer noch Zeit gehabt, in einem Nachtrag auf diese Uebereinstimmung zwischen unseren Ergebnissen hinzuweisen. Und umsomehr war dies ein Gebot der »Loyalität« für ihn, als er gleichzeitig mich in seiner Abhandlung in einer unter solchen Umständen doppelt »illoyalen« Weise angriff, indem er bei einer Besprechung der vorhandenen Donatellolitteratur nach einer sauersüssen Erwähnung meiner diesbezüglichen Leistungen, die er füglich nicht ganz verschweigen konnte, dieselben dadurch wieder herabzusetzen sucht, dass er die Richtigkeit meines Urtheils — nicht etwa in einzelnen Fällen — sondern überhaupt in einem anmassenden, schulmeisterlichen Tone, der ihm keineswegs ansteht, bekrittelt. (. . . »ma la lunga disamina di questo ricco materiale non è fatta con criteri giusti.«) Um die Falschheit dieses seines Urtheils darzuthun, bot mir seine eigene Schrift bereits genügendes Material, ohne dass ich auf den umständlichen Nachweis einzutreten brauchte, in wie weit meine Arbeiten über Donatello, seine Vorgänger und seine Zeit, überhaupt die Grundlagen zu den heutigen Kenntnissen und Forschungen über diesen Gegenstand geliefert haben und ein Gemeingut der Wissenschaft und ihrer Vertreter geworden seien.

In seiner Schrift bestätigt von Tschudi nicht bloss die Richtigkeit meines Urtheils in den neuesten Punkten unserer Uebereinstimmung — soweit er selbst wenigstens sein Urtheil für richtig hält —, sondern er führt auch noch

andere »richtige stilkritische Beobachtungen« von mir an, ohne freilich meinen »Namen in Verbindung damit zu bringen«. Ueber diese weiteren Wahrnehmungen, in Betreff deren ich in meiner Schrift (Donatello 1887, p. 119) gleichfalls meine Priorität feststelle, während von Tschudi sie anderen Autoren zuschiebt, schweigt er freilich in seiner »Abwehr«.

Auch über die »Anregung«, welche von Tschudi aus meinen Schriften »Bildhauerarchitekten« und »Verocchio« für seine Studien über Giovanni Dalmata und Matteo Pallajuolo geschöpft hat, glaubt er mit einer Sottise weggeben zu dürfen, ohne damit die S. 120 meiner Schrift constatirten Thatsachen wegräumen zu können.

Als eine der zahlreichen Stilproben seines jugendlichen Ehrgeizes, vermöge dessen Alles vor ihm Geleistete nichts gilt, möge eine Stelle aus seinem Aufsatz über Giovanni Dalmata (Bd. IV des Jahrbuches der k. preuss. Kunstsammlungen, S. 189) hier stehen:

»Es wurde schon gesagt, dass die litterarischen Behelfe, auch die redseligsten, Dalmata gegenüber stumm bleiben. Selbst Müntz, der doch einen ganzen Schwarm von Künstlern aus der Reihe der päpstlichen Rechnungsbücher aufgeschreckt hat, fand seinen Namen nicht.«

Ferner S. 190: »Vor der Hand mag es genügen, neben die langen Reihe schattenhafter Existenzen, die in der römischen Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts spuken, eine Persönlichkeit von Fleisch und Blut gestellt zu haben. Der weiteren Forschung wird es hoffentlich gelingen, ihr Bild zu vervollständigen, einen wesentlich neuen Zug wird sie aber kaum vorzubringen vermögen.«

Abgesehen nun davon, dass auch von Tschudi nichts weiter that, als ein paar wirkliche oder vermeintliche Werke dieses Künstlers mehr, als vorher bekannt waren, in einer sehr »redseligen« Weise zu schildern, verschweigt er in obigen Worten auch, dass Müntz sowohl, wie Dionisi, Bunsen und Plattner und Barbier de Montault ein Werk, sowie den darauf befindlichen Namen des Künstlers schon kannten, sowie ferner, dass Unterzeichneter (eben in seinen Bildhauerarchitekten) auf Grundlage jenes einen Werkes, noch drei weitere constatirte, und den betreffenden Meister als einen Schüler Minos bezeichnete, der bei warmer Empfindung und nicht ohne Schönheitssinn doch in den Proportionen mangelhaft, im Faltenwurf übertrieben und manierirt war.

Was endlich von Tschudi's neue Ansichten über Donatello's oder Desiderio's Kinderbüsten betrifft, so habe ich mein Urtheil darüber bereits abgegeben und überlasse die weitere Discussion Anderen. Zum Schluss nur noch so viel, dass von Tschudi's »Kritik«, soweit sie meine Person betrifft, mir in Zukunft so gleichgiltig sein wird, wie etwa die eines Herrn Frey etc., und dass ich desshalb kein Wort mehr in dieser Affaire verlieren werde.

Hans Semper.

Verzeichniss von Besprechungen.

Antike Denkmäler, herausg. vom Kais. deutsch. Archäolog. Institut. Bd. I, 1. Heft. (Reinach, S.: Revue critique, 7.)

Armstrong, W. Scottish Painters. (Saturday Review, 18. Februar.)

Arndt. Studien zur Vasenkunde. (Dümmler: Berliner philol. Wochenschrift, VIII, 1.)

Babelon, E. Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale. (Le Livre, 10 février.)

Behrens, W. Flachornamente für den Zeichenunterricht. (Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Beissel, S. Geschichte der Ausstattung der Kirche des heil. Victor zu Xanten. (Korrespondenzbl. d. Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VII, 1.)

Bergau, R. Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg. (Ehrenberg, H.: Kunstchronik, XXIII, 14.)

Birch, W. G. Catalogue of Seals in the British Museum. (Saturday Review, 18. Februar.)

Blümner, H. Technologie und Terminologie d. Gewerbe u. Künste bei Griechen und Römern. (T. S.: Litter. Centralbl., 1.)

Bode, W. Italienische Bildhauer der Renaissance. (Tschudi, H.: Archivio stor. dell' arte, I, 1.)

Boetticher, A. Die Akropolis von Athen. (Litter. Centralbl., 7.)

Boussard, J. L'Art de bâtir sa maison. (Le Livre, 10 janvier.)

Bradley, J. W. A dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copyists. (Frimmel: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Brambach, W. Psalterium. (Meier, G.: Centralbl. für Bibliothekwesen, V, 2.)

Brücke, E. Die Physiologie der Farben. (Litter. Centralbl., 5. — Kunstgewerbebl., IV, 4.)

Brunn, H. u. F. *Bruckmann*. Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung. 1. Liefg. (C. Robert: Deut. Litteraturztg., 7. — T. S.: Litter. Centralbl., 5.)

Bucher, B. Die Glassammlung des k. k. österr. Museums. R—r.: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Buchner, W. Leitfaden der Kunstgesch. (Kunstchronik, XXIII, 13.)

Callier, G. Note sur les tapisseries de Boussac. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. 8. Heft: R. Steche, Amtshauptmannschaft Schwarzenberg. (β.: Litter. Centralbl., 51.)

Delaborde, H. Marc-Antoine Raimondi. (Gauchez, L.: L'Art, 15 décembre.)

Dewitz, C. Die Externsteine im Teutoburger Walde. (Nordhoff: Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Dierks, H. Houdons Leben und Werke. (R. G.: Kunstchronik, XXIII, 12.)

Düning, A. Uebersicht über die Münzgeschichte des kaiserl. freien weltl. Stifts Quedlinburg. (H. D.: Zeitsch. f. Numismatik, XV, 4.)

Eckardt, H. Matthäus Merian. (M. Heyne: Deut. Litteratur-Ztg., 5.)

English Art in the Public Galleries of London. (Saturday Review, 18. Febr.)

Fage, R. Le grande maison de Lojac. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Ferri, N. Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella r. galleria degli Uffizi in Firenze. (Wickhoff, F.: Mitth. d. Instit. f. österr. Geschichtsforschung, IX, 1.)

Fillet et *Darcel*. Inventaire du Prieuré de Pont-en-Royans, en 1406. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Friederichs, C. Matronarum monumenta. (Ihm: Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinl.. LXXXIV.)

Furtwängler, A. u. G. *Loeschcke*. Mykenische Vasen. (Rohden: Deut. Litteratur-Ztg., 3.)

Galerie, die, des Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt, im Kohlendruck herausg. von A. Braun & Co. (Kunstchronik, XXIII, 11.)

Gerlach, M. Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. (R. G.: Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Göller, A. Die Entstehung der architektonischen Stilformen. (β.: Litter. Centralblatt, 2.)

Gosset, A. Architecture religieuse. (E. C.: Le Livre, 10 janvier.)

Greenwell, M. A. The Electrum Coinage of Cyzicus. (Athenæum, 11. Feb.)

Gruel, L. Manuel historique et bibliographique de l'Amateur de reliures. (L. G.: Chronique des arts, 14 janvier.)

Guasti, C. Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. (Bode: Deut. Litteratur-Ztg., 4.)

Handelmann u. *Klander*. Kieler Münzkatalog. (H. Dannenberg: Deut. Litteratur-Ztg., 8.)

Hartmann, E. Aesthetik. (Carriere: Gegenwart, 3, 4.)

Helferich, H. Neue Kunst. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 15. Decemb.)

Heydemann, H. Jason in Kolchis. (Cr.: Litter. Centralbl., 52.)

Hildebrandt, A. M. Wappenfibel. (Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Holtzinger, H. Kunsthistorische Studien. (H. J.: Litter. Centralbl., 52.)

Jacob, G. Die Gleichberge bei Römhild als Culturstätten der La Tène-Zeit Mitteldeutschlands. (Litter. Centralbl., 7.)

Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses V.—VIII. Bd. (Wickhoff, F.: Mitth. des Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 1. — J. F.: Mittheilungen des k. k. österr. Museums, N. F., III, 2.)

Ihm. Der Mutter- und Matronencultus u. seine Denkmäler. (Friedländer: Wochenschrift f. class. Philol., V, 1.)

Imhoof-Blumer, F. and *Percy Gardner*. Numismatic Commentary on Pausanias. (R. W.: Zeitschr. f. Numismatik, XV, 4.)

Keller, O. Thiere des klassischen Alterthums in culturgeschichtlicher Beziehung. (Blümner, H.: D. Litter.-Ztg., 7.)

Kleinpaul, R. Neapel und seine Umgeb. — Florenz in Wort und Bild. (S.: Litter. Centralbl., 52.)

Kraus. Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. (Rahn: Beil. z. Allg. Ztg., 343.

Kulmers, R. Handbuch f. Gold- u. Silberarbeiter u. Juweliere. 2. Aufl., herausg. von E. Eichler. (Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen. II: Kreis Warendorf, bearb. von J. B. Nordhoff. (Darpe: Deut. Litteraturztg., 1887, 52.)

Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden. 1. Bd.: Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. (Schneider, F.: Deut. Litteratur-Ztg., 1.)

Langl, J. Griechische Götter- u. Heldengestalten. (T. S.: Litter. Centralbl., 7. — Kunstchronik, XXIII, 13.)

Lasteyrie, R. Étude archéologique sur l'église Saint Pierre d'Aulnay. (Berthelé, J.: Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Laurens, A. Bibliothèque d'histoire et d'art. (Lostalot, A.: Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

Laverrenz, B. Die Medaillen u. Gedächtnisszeichen der deutschen Hochschulen. (G. Kaufmann: Deut. Litteratur-Ztg., 2.)

Le Blanc, C. Manuel de l'Amateur d'Estampes. (A. L.: Chronique des Arts 10 décembre.)

Lefort, P. Vélasquez. (L. G.: Chronique des Arts, 28 janvier.)

Lemonnier, C. La Belgique. (L. G.: Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

Lenbach's zeitgenössische Bildnisse. Vierzig Heliogravüren von E. Albert. (L.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 15. Decemb.)

Liénard, F. Description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine. (Correspondenzbl. der Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst.)

Londe, A. La Photographie moderne. (Revue scientifique, 24 décemb.)

Lübke-Koëlla. Essai sur l'histoire de l'Art. (Ch. L.: Journal des Savants, Nov.)

Lützow, K. Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Weise geschildert. (Rosenberg, A.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 15. Decemb.)

Lupus. Die Stadt Syrakus im Alterthume. (Crohn: Berliner philol. Wochenschr., VII, 51.)

Mahaffy, J. P. — F. *Gache*. Petit Manuel d'archéologie grecque. (Egger, M.: Revue critique, 7.)

Marmottan, P. Les Statues de Paris. (Durier, A.: Courrier de l'Art, 3.)

Molinier, E. La Céramique italienne au XVe siècle. (L. G.: Chr. des Arts, 28 janv.)

Müntz, E. Les Collections des Médicis au XVe siècle. (Noel, G.: Courrier de l'Art, 3.)

— Études iconographiques et archéologiques sur le Moyen-Age. (L. G.: Chronique des Arts, 10 décembre.)

— Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècle. (T. S.: Litter. Centralbl., 6.)

Musterbuch f. graphische Gewerbe. 2. Serie. Stuttgart, J. Engelborn. (Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Neumann, W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- u. Curland. (Litter. Centralbl., 1. — Kunstchronik, XXIII, 15. — Russische Revue, XVI, 4.)

Oechelhäuser, L. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. I. Th. (Lamprecht, K.: Westdeutsche Zeitschr. für Geschichte u. Kunst, VII, 1.)

Omont, H. Fac-similés de manuscrits grecs. (Gebhardt, O.: Centralbl. f. Bibliothekswesen, V, 2.)

Osborne, W. Das Beil und seine typischen Formen. (Koenen: Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Paléologue. L'Art chinois. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 5.)

Palustre, L. et X. *Barbier*. Orfèvrerie et émaillerie Limousines. (N.: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 2.)

Paulus. Die Cistercienser-Abtei Bebenhausen. (Janauschek, L.: Studien und Mittheil. aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, VIII, 4.)

Pearson, K. Die Fronica. (F. X. Kraus: Deut. Litteratur-Ztg., 1887, 51.)

Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Jacquier, E.: La controverse et Le Contemporain, 15 décemb.)

Petersen, H. Danske geistlige Sigiller. (W. A.: Litter. Centralbl., 52.)

Portheim, F. Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst. (Wickhoff, F.: Mittheil. des Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 1.)

Prost, B. Auguste Lançon. (Gauchez, L.: Courrier de l'Art, 1.)

Racinet, A. Le costume historique. (R. R.: Litter. Centralbl., 6.)

Renaissance, Deutsche, in Oesterreich. II. Band. (Kunstgewerbeblatt, 5.)

Rhomaïdès. Les musées d'Athènes. (T. S.: Litter. Centralbl., 2.)

Richter, E. Kurze Methodik des Zeichenunterrichts in der Volksschule. (Kleist, Fr.: Zeitschr. d. Vereines deut. Zeichenlehrer, XIV, 33.)

Robert. Archäologische Märchen. (Oehmichen: Berl. philol. Wochenschrift, VII, 48 ff.)

Rosenberg, A. Die Münchener Malerschule in ihrer Entwickelung. (Beil. z. Allg. Ztg., 339.)

Sachssendahl, J. Siegel und Münzen der Gebietiger über Liv-, Est- und Curland. (L.: Archivalische Zeitschrift, XII.)

Santoni. Nocelleto, il trittico di Santa Maria e l'ospizio dei poveri. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Schick, C. Architektonische Details. (J.: Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Schleuning, W. Die Michaels-Basilika auf dem heiligen Berg bei Heidelberg. (β: Litter. Centralbl., 1.)

Schmidt, W. Die Inkunabeln des Kupferstichs im kgl. Cabinet zu München. (Lehrs, M.: Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII, 5.)

Schneider, F. Deutsche Elfenbeinsculpturen des früheren Mittelalters. (Correspondenzbl. der Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VII, 1.)

Schorn, O. Die Kunsterzeugnisse aus Thon und Glas. (Litter. Centralbl., 5.)

Semper, H. Donatello's Leben u. Werke. (R.: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 2. — Bode: Deutsche Litter.-Ztg., 4.)

Sophulis, T. Les Musées d'Athènes. (Kunstchronik, XXIII, 14.)

Stöckbauer, J. Die Holzschnitzerei u. damit zusammenhängende Arbeiten. (Rgl.: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Thaeter, A. Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. (R-r.: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Toll, R. Siegel und Münzen der Gebietiger über Liv-, Est- u. Curland. (K.—L.: Litter. Centralbl., 2.)

Triaire, P. Les Leçons d'Anatomie et les Peintres hollandais. (Buisseret, A.: Courrier de l'Art, 4.)

Tschudi, H. Donatello e la Critica moderna. (Bode: Deut. Litteratur-Ztg., 4.)

Villari, P. Donatello und seine Werke. (Bode: Deut. Litteratur-Ztg., 4.)

Warnecke, F. Heraldisches Handbuch für Freunde der Wappenkunst. (Kunstgewerbeblatt, IV, 3.)

Wessely, J. E. Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. I. G. F. Schmidt. II. R. Earlom. (E. Ch.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., II, 24.)

Wichner, J. P. Kloster Admont in Steiermark u. seine Beziehungen zur Kunst. (Ilg.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., II, 24.)

Wieser, F. Das longobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano. (Reinach, S.: Revue critique, 2.)

Wolff, O. Der Tempel von Jerusalem u. seine Masse. (Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1888, 1.)

Wolfsgruber, C. Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien. (Ilg: Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Zimmermann, H. Bucheinbände aus der k. Bibliothek zu Dresden. (Litter. Centralbl., 5.)

Varia.

Von **Wilhelm Schmidt.**

Wolf Traut. Von dem bei Neudörfer rühmlich genannten »Maler und Reisser« Wolf Traut hat das Nationalmuseum zu München einen Altar von 1514 angekauft. R. Stiassny hat bereits darüber in Lauser's Allg. Kunstchronik XI, S. 814, berichtet. Ich wüsste nur Weniges dem Referate zuzusetzen, vor Allem die Berichtigung, dass das Werk nicht aus einer Nürnberger Kirche, sondern aus der des Dorfes Artelshofen bei Hersbruck erworben wurde. Nagler erwähnt es in seinen Monogrammisten V, Nr. 1932, verfiel jedoch merkwürdiger Weise nicht auf den Maler Wolf Traut, obwohl der Altar mit dem gleichen Monogramm bezeichnet ist, wie eine Anzahl Holzschnitte, die Nagler dem Traut zuschrieb. Von den bei Nagler (Monogr. V, Nr. 900) genannten Holzschnitten habe ich seitdem bloss das Blatt mit dem heiligen Stephan zwischen zwei Bischöfen (vgl. auch Nagler III, 896) zu prüfen Gelegenheit gehabt. Da das letztere in der That in der Weise Dürer's ausgeführt und einem in Nürnberg 1514 gedruckten Buche beigegeben ist, so wird wohl Nagler's Vermuthung gerechtfertigt sein. Unter dem Monogrammisten, der sein verschlungenes H F (wohl zu unterscheiden von dem Baseler Monogrammisten) ebenfalls auf das besprochene Blatt gesetzt, vermuthe ich den Nürnberger Bildschnitzer und Formschneider Fritz Hamer (vgl. F. F. Leitschuh im Repertorium IX, S. 68).

Holbein. Die Holbein'schen Bilder in Karlsruhe sind kürzlich von Lübke (Repertorium X, S. 372) zum Gegenstand einer Besprechung gemacht worden, die mir sehr beachtenswerth scheint. Die beiden Flügelbilder hl. Ursula und hl. Georg von 1522 haben auch meiner Ansicht nach mit dem ältern Holbein nichts gemein. Nicht minder treffend sind Lübke's und His' Beweisführungen zu Gunsten des jüngeren Hans bei der Kreuztragung von 1515. Ihren Auseinandersetzungen möchte ich noch beifügen, dass die Art, wie die Figuren des Karlsruher Gemäldes stehen, sich gleichfalls von der des Vaters Holbein unterscheidet. Der Letztere ist ja wesentlich ein Kind des 15. Jahrhunderts, und seine Figuren stehen dementsprechend etwas schwach auf den Beinen; zum Mindesten haben sie nicht die selbstbewusste Landsknechtspose. Man vergleiche nur z. B. die schüchternen Stellungen der H. H. Barbara und Elisabeth auf dem Sebastiansaltare: so formt etwa ein schwäbischer

Künstler, dessen entscheidende Jugendausbildung ca. 1480—1490 fällt. Den Stürmern und Drängern des 16. Jahrhunderts ist das durchaus fremd, und der junge Holbein gehörte entschieden zu diesen. Dass an der Kreuztragung noch Vieles an die Manier des Vaters erinnert, ist ja selbstverständlich, wenn man bedenkt, dass der Sohn vielleicht erst 1514 dessen Atelier verlassen hatte; es sind aber bereits Dinge drin, die über das Vermögen des Alten hinausragen. Unstreitig ist das Bild roher und hässlicher, als Holbein senior malte, und es wäre als Arbeit eines fertigen Meisters wenig der Beachtung werth; anders aber steht die Sache, wenn wir die Spuren einer jungen, wenn auch sehr unreifen Kraft darin entdecken, welche die angelernten Formen zu sprengen sich anschickt. Sehr charakteristisch ist auch die Faltenbehandlung von der des alten Holbein verschieden. Der letztere liebt bei den weiblichen Heiligen langgezogene Falten, die dann umgeknickt sind. (Ich bedaure, dass ich hier nicht Proben davon geben kann.) Das ist durchgängig ein Kennzeichen bei ihm; von seinen frühesten Bildern bis zum Sebastiansaltare bleibt er sich darin völlig gleich: die H. H. Barbara und Elisabeth tragen die nämliche Gewandbehandlung wie z. B. die weiblichen Figuren auf dem Kaishaimer Altar (vgl. besonders den Tempelgang Mariä Nr. 201, auch hinsichtlich der Kopfbildungen). Nun stelle man aber die Veronika der Kreuztragung neben die obigen Heiligen, und man wird geradezu überrascht sein von dem Anblicke. Ganz verschieden von der himmlischen, klaren Ruhe, die sich auch in den Gewändern der beiden Heiligen spiegelt, erscheint das Gewand der Veronika, die überhaupt kurz und stupfig gebildet ist, wie die Gestalten auf den Zeichnungen zum Lobe der Narrheit. Auch sind die Analogien zu dem bekannten Züricher Tische in Figurenbildung und -Zeichnung unverkennbar. So wird man den Herren Lübke und His durchaus beistimmen müssen.

Umgekehrt dürfte der ältere Hans Holbein in den definitiven Besitz der reizenden Madonna des Germanischen Museums, die theilweise seinem Bruder Sigmund zugeschrieben wird, gelangen. Bereits Woltmann hat sie in der 2. Auflage seines Holbein, II, 86, unter die Werke von Hans eingereiht, desgleichen Eisenmann im 8. Bande des neuen Schnaase S. 439, und Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei III, 117, in letzterer wahrscheinlich auf Notizen Dr. Scheiblers hin. Auch der offizielle Katalog der Nürnberger Galerie hat den Sigmund beseitigt. In der That ist die Malweise dieses Bildes mit derjenigen der köstlichen Madonna, die ebenfalls das Germanische Museum bewahrt, vollkommen gleich. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass sich beide Bildchen auch zeitlich nahe stehen. An sich wäre es ja kaum denkbar, dass Hans Holbein bloss mit einem S gezeichnet hätte; betrachtet man aber die Sachlage auf dem Bilde näher, so lösen sich die Zweifel: der Künstler hat sich nämlich den Scherz erlaubt, den Zettel, worauf sein Name steht, aus einem Gebetbuche herauslugen zu lassen, so dass der obere Theil des Zettels versteckt ist und bloss noch das Schluss-S des Vornamens erscheint; dazu hat er noch die Schrift verkehrt geschrieben.

Das grosse Kunstereigniss des Septembers in München war die Ueberbringung der Darmstädter Madonna des grossen Holbein und deren Restauration,

die von Herrn Hauser in glücklichster Weise vorgenommen wurde. Man befand sich in Darmstadt offenbar in einer Nothlage; das Bild hatte sich, seitdem ich es zum letzten Male gesehen, überhaupt, wie es scheint, erst vor sehr kurzer Zeit, mit weissgrauen Firnissflecken bedeckt, vielleicht in Folge eines neuerlichen ungeschickten Restaurationsversuches, so dass an verschiedenen Stellen die drunterliegende Farbe unsichtbar geworden war. Es ging nicht weiter, ein Skandal wäre die nothwendige Folge gewesen, und so betrieb denn Inspektor L. Hofmann in anerkennenswerther Weise die Ueberführung nach München. Herr Hauser nahm den künstlich gefärbten Firniss ab, und ein Wunder enthüllte sich: das Bild kam hell und klar, in ursprünglicher Schöne zum Vorschein; dass die Farbe an einigen wenigen Stellen gesprungen war, änderte nicht den Thatbestand einer vollkommenen Erhaltung. Mit dem Firniss gingen auch die Retuschen fort, die das Bild dem Dresdener in einigen Partien unähnlich gemacht hatten: der Kopf des Bürgermeisters wurde rein, es verschwanden die Verstärkung der Augenbrauen der Madonna und ihr Lächeln in den hinaufgezogenen Mundwinkeln, auch erhielt sie ihr altes Doppelkinn wieder, beim Christkind verschwanden die gleichfalls emporgezogenen Mundwinkel, und die Nase des knieenden Mädchens wuchs zu ihrer ursprünglichen Grösse. Interessant ist es, wie man jetzt zweifellos sieht, dass Holbein zuerst die Köpfe der verstorbenen Frau und des Mädchens nach Maassgabe der Baseler Studien gemalt hatte, denn die Pentimenti sind jetzt sehr deutlich. Das Christkind ist zwar nicht sehr schön, allein ganz kleine Kinder haben diesen Typus, es ist eben getreu nach der Natur gemalt: ein kleines lebhaftes, gesundes Wesen. Es drängte sich mir die Vermuthung auf, ob Zahn nicht doch Recht habe, wenn er die Entstehung des Bildes in die Jahre 1528 oder 1529 versetzt. Die Holbein'schen Bilder 1526 (Offenburgin) zeigen doch nicht die grosse Vollendung unseres Madonnenbildes, es schliesst sich eher an das wunderbare Gemälde der Familie Holbein's an. Auch sieht das 1513 geborene Mädchen mehr 15 oder 16 Jahre aus, als 12—13 (Holbein verliess bereits Ende August 1526 die »inclyta Basilea«). Wie dem sei, man weiss nicht, was man an der Madonna am meisten bewundern soll: das züchtige, keusche Antlitz der Maria, die heilige Stimmung des Ganzen, die feste Individualität der Köpfe oder die Schönheit der Malerei. Gebannt, bezaubert bleibt man vor ihr, und es trieb mich jeden Tag zu dem hohen Bilde, so lange es in München anwesend war. Hier am Orte hat man die Behauptung verbreiten wollen, als ob man erst jetzt habe sehen können, dass es ein Original von Holbein sei. Der Zweck dieser Angabe ist sehr deutlich, es muss aber entschieden entgegengetreten werden: der Zustand des Bildes war nie so, dass man nicht auch die Originalität gesehen hätte, und so lange es in Deutschland bekannt ist, hat kein Kenner daran gezweifelt, dass es von Holbein selbst gemalt sei. Diesen Thatbestand lassen wir nicht zu Gunsten der bekannten Künstlererklärung geflissentlich verdunkeln.

Im Katalog der Berliner Galerie werden die Briefaufschriften auf dem Bildniss des Georg Gisze von Holbein als hochdeutsch angegeben. Jedoch sind sie plattdeutsch, wenn auch allerdings nicht niederländisch; gegen letzteres

sprechen die Anwendung des Dativ und das »to«. Der Dargestellte mag darum aus der Hamburger Familie Gise stammen.

Burgkmair. Von Hans Burgkmair hatte Herr Hauser ein interessantes Werk zur Restauration. Es gehört dem Kunstgewerbemuseum in Pest. Es ist ein in Holz geschnitztes und kolorirtes Reliefporträt des Kaisers Maximilian I. Der Fürst, in Lebensgrösse, ist nach rechts im Profil; er trägt schwarzes Gewand und schwarzes Barett; auf dem weissen Hemdvorstoss sind noch die Reste schwarzer Musterung sichtbar. Das Relief hebt sich von einem Grunde violetter Seide ab, und das Ganze wird von einem stark profilirten Rahmen umspannt, der auf der innern Seite vergoldet ist und unten die Schrift zeigt: IOHANN. BURGKMAIR. PICTOR. AUGUSTAIS. FECIT MDXII. Man sieht, dass der Künstler hier eigens das »pictor« betont hat, ähnlich wie Francesco Francia sich auf seinen Bildern als »aurifex« bezeichnete. Als Bildschnitzer war Burgkmair bisher noch nicht bekannt, und so ist das Werk ein interessanter Beitrag zu seiner Geschichte. Uebrigens ist es übel behandelt worden. Man wollte es zu einem Porträt des Matthias Corvinus machen und schrieb oben auf die violette Seide M · DX · COR; ferner nagelte man auf Barett und Gewand schwarze Seide und auf den Kopf natürliche Haare. Man kann sich denken, wie zugerichtet nach der Beseitigung dieser Zuthaten die betreffenden Stellen zum Vorschein kamen.

Amberger. Ein anderer Augsburger Künstler ist Christoph Amberger. Er ist in der Kunstweise von Tizian stark bestimmt und leitet bereits zu den Manieristen der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts über. Von ihm befindet sich in der Augsburger Galerie unter Nr. 694 eine Maria mit Kind. Der Katalog nennt sie Martin Schaffner, jedoch ist diese Bezeichnung nicht zuzugeben. Meiner Ansicht nach ist das Bild ein sicherer Amberger, wahrscheinlich aus der früheren Zeit des Künstlers, da noch eine gewisse Festigkeit der Form vorkommt, die Amberger später aufgelöst hat. L. Scheibler hat in seiner interessanten Besprechung des Engerth'schen Kataloges im Repertorium X, S. 293, meine Ansicht mitgetheilt, die auch die seine ist. Dem Amberger möchte ich ferner die beiden Bildnisse in der Wiener k. Galerie Nr. 1229 und 1230 (Engerth'scher Katalog), die als Schorel verzeichnet sind, bestimmt zutheilen. Scheibler selbst hatte, wie er angibt, zuerst an Amberger gedacht; ein richtiges Gefühl hatte ihn dabei geleitet, und es ist zu bedauern, dass schliesslich die Bezeichnung Schorel wieder bei ihm durchdrang. Dagegen ist die mit dem Monogramm A B bezeichnete Bilderfolge in der Dresdener Galerie sicher nicht von Amberger.

Strigel. Ein weiterer Schwabe, nämlich Bernhard Strigel trägt jetzt in Wien den Namen »Johannes Aquila«, weil nämlich diese Worte auf dem bezüglichen Bilde, heilige Familie, Nr. 1440 der kaiserlichen Sammlung, vorkommen. Dass es einen Maler dieses Namens, der aus Radkersburg in Steiermark war, gegeben hat, ist unstreitig, er ist nachgewiesen zwischen 1392 und 1402. Natürlich kann dieser das Bild nicht gemalt haben, denn es ist ca. 100 Jahre später als der steirer Künstler lebte, und welche Wandlung sich da in der deutschen Kunst vollzogen hatte, ist sattsam bekannt; nicht einmal

ein Sohn des Steiermärkers, wie Engerth für möglich hält, ist als Verfertiger denkbar. Ueberhaupt haben wir hier an keinen Künstlernamen zu denken: die Schrift ist auf dem Rocksaum des Johannesknaben angebracht und bezeichnet sowohl den Namen desselben, als sein Attribut, das bekanntlich der »Aquila« war. Leider ist das Bild stark übermalt, jedoch ist die ursprüngliche Urheberschaft des Strigel meiner Ansicht nach unverkennbar. Wie Scheibler mittheilt, ist auch Eisenmann dieser Meinung. R. Vischer dagegen (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1885, S. 95) sieht in dem Verfertiger bloss einen frühen Gehilfen des Strigel, der auch an einigen Theilen des h. Sippenaltares in München und Nürnberg, wie auch an dem Propheten Jesaias in Augsburg mitgearbeitet habe. Ich kann das nicht beurtheilen. Jedenfalls ist es sehr schwierig, bestimmte Gehilfen nachzuweisen, so lange sie in der Werkstatt und unter der Aufsicht eines Meisters arbeiteten, und sicher in den meisten Fällen unmöglich. Scheibler nennt mich auf S. 305 betreffs der Wiener Bildnisse des Strigel, die ich in dem Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 1880 XV, S. 635, dem betreffenden Künstler, der damals noch der »Meister der Hirscher'schen Sammlung« hiess, zuerst zugewiesen hatte. Hier ist jedoch eine kleine Berichtigung nöthig. Scheibler drückt sich nämlich folgendermassen aus: »So hatte ich mich 1877 und W. Schmidt 1880 . . . überzeugt« u. s. w. Diese Zusammenstellung entspricht nicht ganz den Thatsachen. Ich war nämlich zwischen 1873 bis 1885 nicht mehr in Wien, und meine Ueberzeugung von der Urheberschaft Strigel's stammt eben aus dem ersteren Jahre; ich habe dieselbe nur zufällig 1880 veröffentlicht, ebenso wie Scheibler seine im Jahre 1878 gewonnene auch erst zufällig 1887. Schade, dass der Katalog meine Ansicht nicht erwähnt; die Entdeckung Bode's bezüglich des Namens des Künstlers ist ja gewiss sehr wichtig, aber um dieselbe Hand in den verschiedenen Bildern wiederzuerkennen, bedurfte es der Entdeckung nicht, die bloss ein glücklicher Zufall war. Die richtige Zuweisung der Wiener Bilder an den betreffenden Meister hatte ich ja schon gegeben, was sich dann eben durch Bode bestätigt hat.

Schongauer. Auf der Kunst- und Gewerbeausstellung zu Augsburg 1886 war Gelegenheit, die Schongauer'sche Madonna im Rosenhag besser zu studiren, als dies in Kolmar möglich ist. Ob das Bild vielleicht einmal grösser war und auf die Dimensionen nur zugeschnitten wurde? Es spricht dafür, dass das kleine Bild bei Prof. Sepp in München, von dem Professor Kraus im 2. Bande seines Werkes »Kunst- und Alterthum in Elsass-Lothringen« 1884, Beilagen S. 716, einen Lichtdruck bringt, eben wesentlich mehr umfasst. (Dass dasselbe nur eine etwas veränderte Copie ist, scheint mir mit Scheibler sicher.) Der Gottvater oben ist eine so Schongauer'sche Gestalt, dass der Kopist sie nicht selbständig erfunden haben kann. Ausserdem ist die Composition der Nachbildung so frei und luftig — eine wirkliche Madonna im Rosenhag — gegen das enge, hässliche Gedrücktsein des grossen Gemäldes, dass man die Anordnung des letzteren nicht dem trefflichen Schongauer zumuthen kann. Auch sind die Ausläufer des Kolmarer Gewandes in hässlicher Weise abgeschnitten, während die Nachbildung sie bringt und zwar in ganz organischer,

Schongauer'scher Weise. Der Copist hat sie sicher nicht aus eigner Erfindung so hinzumachen können. Was aber den Ausschlag geben dürfte, ist die Thatsache, dass noch links unten in der Ecke und rechts an der Bank im Kolmarer Bilde Spuren von Blättern sich finden, wozu auf der Copie noch die fertigen Pflanzen vorhanden sind. Das lässt sich nur erklären, dass diese in Kolmar einmal durchgeschnitten wurden, wobei die obbesagten Reste blieben. Sehr fielen gegen die Kolmarer Madonna trotz der starken Uebermalung einzelner Theile, besonders des Gewandes, die beiden Flügelbilder ab, welche die Verkündigung Mariä und die Anbetung des Christkindes durch Maria und den hl. Antonius darstellen. Die Modellirung der nackten Theile im Rosenhagbild ist so fein belebt und durchgebildet, die Typen entsprechen so sehr denen auf den Stichen, dass schwer erklärlich ist, warum man an der Herkunft von Schongauer hat zweifeln können. Die erwähnten Flügelbilder jedoch sind unstreitig minder scharf und verständnissvoll modellirt, und es besteht kein Grund, sie für den grossen Meister selbst in Anspruch zu nehmen. (Es ist wohl dienlich, hier zu bemerken, dass meine Arbeit über Schongauer in Dohme's »Kunst und Künstlern« Bd. I, was die Kolmarer Bilder anbelangt, nur compilatorisch ist, da ich damals im Elsass noch nicht gewesen war.)

Grünewald. Von diesem merkwürdigen Künstler fand ich auch im Nationalmuseum zu München ein Bild. Dass es bisher noch nicht bemerkt worden war, entspringt jedenfalls der Thatsache, dass es, trotzdem es in einer öffentlichen Sammlung der Kunststadt München hängt, örtlich sehr versteckt ist. Es hängt im zweiten Renaissancesaale, wo die Nachbildung des P. Vischer'schen Sebaldusgrabes steht, an der Nordwand rechts hinter einem Bilde des P. Lautensack. Das Gemälde mag eine Predella gewesen sein; es hat eine langgezogene schmale Form und stellt die Grablegung Christi vor. Es sind 6 Figuren, Maria küsst Christus die linke Hand, Magdalena trägt das Salbgefäss. Mit Ausnahme des Christus sind die Figuren nicht ganz zur Hälfte sichtbar. Dass das Bild von Grünewald ist, kann keinem Zweifel unterliegen, es sind nämlich vollkommen seine Typen und seine Malerei. Charakteristisch ist für ihn besonders der Profilkopf der Magdalena. Allerdings ist das Werk nicht so übertrieben, wie andere von ihm, er hat sich hier gemässigt: aber nur eine oberflächliche Betrachtung oder mangelnde Kenntniss könnten hier zweifeln lassen.

Wolf Huber. Der in Paul Behaim's Katalog erwähnte »Wolff Hueber« dürfte noch eine gewisse Bedeutung erlangen, insofern nämlich eine ganze Reihe sehr geistreicher Zeichnungen, besonders Landschaften, von ihm herzurühren scheinen. Dieselben tragen meist eine Jahreszahl, besonders viele sind im Nationalmuseum zu Pest, andere Blätter in München, Nürnberg, Dresden, Berlin etc. Sie stimmen mit seinen Holzschnitten und sind dem Altdorfer nahe verwandt, dem sie auch häufig zugeschrieben werden.

A. Brouwer. Ueber A. Brouwer sind in neuerer Zeit manche interessante Entdeckungen und Forschungen gemacht worden. Besonders hat W. Bode sich grosse Verdienste erworben, und mit Recht hat O. Eisenmann im Repertorium VII, S. 216 sehr anerkennend darüber berichtet. Nur muss ich mich bei dieser Gelegenheit meiner Haut wehren, da die Besprechung mich befürchten

lässt, dass sich über mein Verhältniss zu Brouwer bereits eine Mythe gebildet hat, die bloss die Karikatur des thatsächlichen Verhältnisses ist.

Eisenmann steht noch auf dem Houbraken'schen Standpunkte, dass Brouwer in Haarlem lernte. Dass dieser sich einmal in der That in der Stadt am Spaarne aufgehalten hat, ist ja sicher, und es ist von mir selbstverständlicher Weise nie behauptet worden, dass er nie dort gewesen sein könne. Es wäre ja einfach lächerlich, hätte ich eine bestimmte Stadt als undenkbar zum Aufenthalt Brouwer's bezeichnet, wenn er doch überhaupt in der Gegend war. Ich habe nur bestritten, dass er in Haarlem in der Weise gewesen sein könne, wie Houbraken es schildert. J. H. W. Unger, Oud Holland, II, S. 164, geht sogar noch weiter und behauptet, ich bezweifle die Anwesenheit Brouwer's in Holland überhaupt. Unger mag auf diese unglückliche Idee gekommen sein, weil er bei Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 212) eine Anzahl durchaus richtiger Gründe entwickelt fand, dass Brouwer in der That in Holland gewesen sei, und diese Auseinandersetzung gegen mich gerichtet glaubte. Der Verbreitung solcher falscher Ansichten muss entgegengetreten werden, da man ja doch ältere Werke kaum mehr zu lesen und sich sein Urtheil über dieselben aus neueren Berichten zu bilden pflegt. Da ist es wohl am Platze, einige Citate aus meinem Werkchen (Leipzig 1873) zu entnehmen. Seite 21 heisst es darin: »Wie aus de Bie's Worten zu entnehmen ist, gelangte er (Brouwer) von Seeräubern ausgeplündert nach Holland.« Weiter auf derselben Seite: »Befand er sich aber einmal in Holland, so kann es leicht der Fall gewesen sein, dass er auch mit Frans Hals in Haarlem bekannt geworden.« Seite 23: »Es wäre das Letztere nur ein neuer Anhaltspunkt, dass Brouwer nicht als unwissender Junge aus Flandern nach Holland gekommen.« Seite 24: »Der Verfasser der Handschrift wusste eben aus den Quellen von Brouwer's Anwesenheit in Holland.« Dies wird wohl genügen. Die Quintessenz meiner Arbeit bestand ja eben darin, nachzuweisen, dass Brouwer in Belgien geboren, dort den Grund zu seiner Malerei gelegt, dann nach Holland gekommen sei und von da nach Belgien zurück. Das war das Gerippe meiner Untersuchung. Unger begeht auch den Fehler, dass er meine Auseinandersetzung über Brouwer's Geburtsjahr Hrn. van den Branden zuschreibt. Die grossen Verdienste des Letzteren in Ehren, allein in seiner Darlegung darüber steht keine Beweisführung, die sich nicht bei mir lange Jahre vorher bereits gefunden hat. Auch bin ich, nicht Bode, es gewesen, der zuerst auf die Wichtigkeit Bullart's aufmerksam gemacht und ausdrücklich darauf hingewiesen hat, dass dessen Angaben von den Urkunden bestätigt zu werden pflegten.

Ein ferneres Missverständniss muss noch berichtigt werden. Eisenmann sagt nämlich loco citato S. 216: »Was schliesslich die moralische Rettung Brouwer's anbelangt, so ist dieselbe endgiltig ebenfalls verunglückt, denn er ist keineswegs ein Muster an Fleiss, Ordnung und Sparsamkeit gewesen.« Ich für meinen Theil weiss nicht, wer unsern lustigen Adrian ein Muster häuslicher Tugenden genannt hat, vermuthe jedoch, dass ich dessen bezichtigt werden solle, weil eben bei Eisenmann vorher von mir die Rede war. Eisenmann hatte offenbar bei Veranlassung seiner Besprechung mein Schriftchen nicht wieder

gelesen, und es mussten ihm im Sturme der Zeit die Einzelheiten entschwunden sein. Er wusste noch, dass ich, wie ich mich ausgedrückt, »die widerwärtigen Entstellungen Houbrakens« zurückgewiesen hatte, und diese Erinnerung hatte sich allmählig dahin verflüchtigt, dass ich Brouwer als Vorbild bürgerlicher Solidität dargestellt. Sagte mir doch ein College auf den Aufsatz von Dr. Eisenmann hin: »Sie haben ja Brouwer zu einem Tugendspiegel gemacht.« Auch da bin ich wieder genöthigt, mich selbst zu citiren. Es ist dies nämlich ein viel wirksameres Mittel, die Wahrheit an den Tag zu bringen, als wenn man bloss sagte, diese und diese Ansichten habe ich damals geäussert. Auf Seite 2 meiner Broschüre steht wörtlich: »Tolle und übermüthige Streiche mag Brouwer ausgeübt haben, ein geregelter Wandel ... mag nicht seine Leidenschaft gewesen sein.« Auf S. 30 warne ich ausdrücklich davor, die Menschen des 17. Jahrhunderts von dem Standpunkte der modernen Anschauungen zu beurtheilen und Brouwer in Bezug auf sein Thun und Treiben zu einem Kinde unserer zahmeren Zeit zu machen. »Woher stammte denn«, fragte ich, »bei Brouwer die Vorliebe für solche Scenen (wie er sie nämlich darstellt), wenn er sich nicht in gewissem Betracht mit ihnen verwandt gefühlt hätte? ... Dass de Bie's Schilderung so ganz aus der Luft gegriffen und ohne wahren Hintergrund sei, kann ich nicht glauben, sie erscheint mir nur etwas verschoben und aus der rechten Bahn gedrängt ... Gewiss ist diese Schilderung übertrieben, aber gewiss ist sie nicht gänzlich unwahr. Sicherlich war Brouwer ein jovialer Patron, und an tollen Streichen mag es bei ihm nicht gefehlt haben ... Es werden Bullart's und de Bie's Nachrichten von seiner Geringschätzung des Geldes und seiner Armuth aufs Kräftigste durch andere Documente unterstützt.« So steht es in meinem Schriftchen. Und da soll ich Brouwer zu einem »Muster an Fleiss, Ordnung und Sparsamkeit« gemacht haben?!

Allerdings habe ich gegen den Houbraken'schen Bericht protestirt. Ich bitte diesen nur einmal zum Vergleich nachzulesen. Dieses widerliche Zerrbild von Menschen- und Weltunkenntniss, Trunksucht und Liederlichkeit konnte Brouwer nicht gewesen sein, sonst wäre er der grosse Künstler nicht geworden. Ich habe auch darauf hingewiesen, wie sehr die Thatsache, dass Brouwer sich zu Antwerpen in die Kammer der Rhetoriker aufnehmen liess, der Erzählung Houbraken's widerspricht, er habe es in der Gesellschaft gebildeter Menschen nicht ausgehalten. Sehr zu statten kommen mir nun dabei die von Unger a. a. O. veröffentlichten Thatsachen, dass sich Brouwer im Jahre 1626 zu Haarlem ebenfalls in die Rederykerskammer hatte aufnehmen lassen, ferner dass der Amsterdamer Dichter P. Nootman sein Freund war und ihm sein Trauerspiel »Die Schlacht bei Pavia« unter dem 10. März 1627 als Zeichen der Dankbarkeit wegen vieler bewiesener Liebenswürdigkeit gewidmet hatte. (Brouwer war vermuthlich von Amsterdam nach Haarlem gekommen. In den Lehrjahren befand sich der 21—22jährige selbstverständlich nicht mehr, und es ist nicht glaublich, dass er damals noch in eine Künstlerwerkstatt als Schüler eingetreten sei. Zudem nennt ihn Nootman als »weitberühmt«, was doch wahrhaftig auch auf einen selbständigen Künstler deutet.) Adrian verfertigte als Antwort darauf ein Gedicht, das ganz den Charakter und die

Form der Rhetorikerdichtungen zeigt und beweist, dass er eine ganz anständige Summe von Bildung im Geiste jener Zeit in sich aufgenommen hatte. Aus der Luft greift man so etwas nicht. Sicher konnten die wenigsten seiner Collegen ihm das nachmachen. Unger druckt das Gedicht ab; da der Ort ein so wenig bekannter und das Gedicht in der That für die Charakteristik des Künstlers wichtig ist, so lasse ich es hier folgen:

Klinckert.

Juycht Musen drymael dry! bralt uyt Bataefsche Macht!
Laet af van't Helicon, dyn Goude Wimpels swieren;
Wilt 't stale Nootmans brayn, met Lauwer lof vercieren,
Die 't hooghe Reenrycx lof, aen's Hemels Poolen draecht.
Siet hier de Lely Vorst, syn Croon en Scepter waecht
Om synen vuer'gen Helm, met Manhaft te laurieren.
Doch Carel niet en acht des Fransmans brullich tieren,
Dan wort na Crychs ghebruyck met Oorlochs list belaecht:
Siet vluchtich van Maraen, wiert hy uyt 't Velt ghedreven.
(Voor wiens snel gladde stael, scheen 's Weerelts crits te beven.
En 't schandlyck 't wrevel hart, noch namaels wiert gheplet:
Want de Borbons ghemoet, had vol verraedt geschonnen,
Wiert namaels door de cracht van Spangiens Croon verwonnen,
Ghestelt opt Slodt Madril, Pavyen oock ontset.

Die Reimverschen allerdings, die Unger ihm noch zuschreibt, sind kaum von Brouwer selbst, denn die Stiche, auf denen sie vorkommen, sind keineswegs von der Hand des Künstlers, wie Unger annimmt. Ich glaube demnach, dass man ruhig bei meiner alten Charakteristik bleiben darf, kraft deren Brouwer auf der einen Seite weder ein »Muster an Ordnung, Fleiss und Sparsamkeit« noch auf der andern ein niedrigstehender, menschenscheuer, besoffener Lump gewesen ist. Genug!

Weiter glaubt Eisenmann, dass man aus dem Werke des Brouwer den »vlämisch aussehenden Theil« ausscheiden und dem D. Teniers junior geben müsse, richtet auch eine Aufforderung an Bode, fürchterlich Musterung zu halten. Der Letztere ist dieser Aufforderung bis jetzt nicht nachgekommen. Es liest sich so leicht: die und die Bilder gehören nicht dem, sondern jenem, in der That aber ergeben sich gerade in unserm Falle bei näherem Nachdenken die unlösbarsten Schwierigkeiten. Teniers pflegte seine Bilder zu bezeichnen; um also dieselben unter fremden Namen zu bringen, hätte man seine Signatur auskratzen müssen. Nun war aber Teniers jederzeit so geschätzt, dass dies Niemand eingefallen wäre, umgekehrt ist der Name des Künstlers zahlreich bei Copien oder Imitationen gefälscht worden. Auch bezeichnete Brouwer nur hier und da seine Bilder, während doch anzunehmen ist, dass der Betrüger, wenn er den Namen Teniers entfernt, dafür das kleine, leicht anzubringende Zeichen Brouwer's eingemalt hätte. Denn namenlose Bilder haben für Fälscher weniger Werth, als bezeichnete. Man sieht, wie sich die Sache verwickelt. Da mich nun Alles, was den lustigen Adrian betrifft, ungemein interessirt, und ich möglichst zur vollen Klarheit über ihn gelangen möchte, so richte ich an meinen verehrten Freund die Bitte, die betreffenden Bilder zu bezeichnen, an-

zugeben, ob sie nicht noch Spuren der alten Signatur Teniers finden lassen, und ob das Monogramm Brouwer's darauf prunkt. Zum Unglücke bin ich vorläufig noch in der unangenehmen Lage des Apostels, der am 21. December seinen Namenstag feiert, und muss leider bekennen — was wird Freund Eisenmann dazu sagen? — dass ich sogar umgekehrt einen Teniers zu einem Brouwer mache, nämlich das Bild Nr. 915 des Münchener Kataloges, zwei singende Zecher (ehedem in Schleissheim unter Nr. 823). Ich finde hier die Hand unseres Adrian wieder.

Weiter schliesse ich hier noch einige Bilder an, die mir von Brouwer herzurühren scheinen. Im Herbst 1886 tauchte in München ein Bild auf, das einem Herrn aus Pest gehörte; ich war damals gerade abwesend, erfuhr aber bei meiner Zurückkunft, dass es die kunsthistorischen Autoritäten der Pinakothek für einen jugendlichen Brouwer erklärt und dass Herr Hauser ausserdem noch die Signatur A B (verschlungen) als echt bezeichnet habe. Herr Hauser fügte bei, dass es noch in der alten Brueghel'schen Manier gemalt sei. Ich habe es später selbst gesehen (es befindet sich jetzt im Besitze Franz Defregger's) und gebe hier eine kleine Beschreibung. Eine lustige Zechgesellschaft sitzt an einem Tische, links steht ein rothgekleideter Mann, noch etwas weiter links im Hintergrunde sieht man eine Thüre, zu der ein Mann hereinschaut; rechts hinter einer andern Thüre erscheinen noch zwei Gestalten, von denen der eine seine Nothdurft verrichtet. Am Thürpfosten rechts das Zeichen. Das Bild ist noch hart und bunt gemalt, die Zeichnung ist noch ziemlich steif und nicht frei von starken Fehlern. Charakteristisch ist der Ausblick durch das Thürfenster mit dem Baumgrün dahinter, wie es später auch noch vorkommt. Entwickelter erscheint ein anderes Bild, das dem Apotheker Nestel in Basel gehört. Eine ausgelassene Gesellschaft sitzt an einem Tische, rechts backt eine Frau etwas in einer Pfanne, weiter rechts im Hintergrunde erscheinen vor einem Fenster noch zwei Figuren. Es ist links bezeichnet A B (getrennt). Die Figuren und Gesichter haben noch den rohen, schweren Brueghel'schen Typus, die Farbe die Brueghel'sche Buntheit und die Behandlung die lasirende Brueghel'sche Art der ausgedehnten Benutzung der braunen Untertuschung. Später wurde der Künstler ja harmonischer in der Färbung und genauer in der Zeichnung, und seine Typen erhielten einen freieren, durchgebildeteren Charakter. Jedoch ist überall in der Nestel'schen Tafel der spätere Brouwer schon enthalten. Ebenso ist die bekannte grosse Lebhaftigkeit, die thatkräftige Energie, die von der holländischen Ruhe sehr absticht, bereits für dies Bild charakteristisch. Was Adrian später gelernt hat, besonders die feinere Zusammenstimmung der Farben, berührt das eigentliche Wesen seiner Kunst nicht. Auch Herr Hauser sieht hier noch stark die Brueghel'schen Einflüsse. Ich glaube darum auch jetzt noch an dem Satze meines Broschürchens festhalten zu sollen (S. 43): »Die Anregungen, die Brouwer in Holland erfuhr, haben seine Kunst nicht erst erschaffen.«

Ein weiteres interessantes Werkchen und zwar aus seiner vollendeten Zeit glaube ich in Nr. 538 der Augsburger Galerie entdeckt zu haben. Im Katalog ist es folgendermassen beschrieben: »(Angeblich) Lievens, Jan.

Selbstbildniss des Künstlers, jugendlich, bleich, breit, doch geistvoll, mit dunkeln Augen und Haaren, in rosaröthlichem Rocke.« Dieses Bildchen stellt meiner Ansicht nach wirklich den Maler Lievens dar; Lievens hatte nämlich ein charakteristisches Aussehen, wie es aus dem Stiche des L. Vorsterman nach A. van Dyck bekannt ist, und diese Züge finden wir hier vollkommen wieder. Lievens ist $^3/_4$ nach rechts dargestellt, den Beschauer anblickend, Hüftbild, die Rechte hält den rosaröthlichen Mantel, das Unterkleid ist weisslich. Jedoch ist ein Selbstbildniss des Lievens darin nicht zu erkennen. Kein Geringerer als Adrian Brouwer hat ihn gemalt; obwohl allerdings leider das Bildchen schmutzig und fleckig geworden ist, so ist doch Brouwer's Hand darin unverkennbar. Es wäre ohne Zweifel, gereinigt, ein kleines Juwel. Lievens war 1635 nach Antwerpen übergesiedelt, und wir finden ihn den 1. März 1636 in Gemeinschaft von Brouwer und J. D. de Heem (vgl. darüber van den Branden).

Ueber den Doppelgänger, den Brouwer in Haarlem hatte, wären weitere Nachrichten höchst erwünscht. Den 31. März 1640 wurde nämlich ein Adrian Brouwer in der Grossen Kirche daselbst begraben. Van der Willigen hielt ihn für unsern Genremaler, jedoch ist dies durch die Antwerpener Acten unmöglich gemacht. Brouwer ist in der That zu Antwerpen 1638 gestorben. In jedem Falle bietet die mitgetheilte Thatsache einen Beitrag, wie vorsichtig man sein muss, und wie wenig man gleichnamige Leute unter denselben Hut bringen darf. Wären nämlich die Antwerpener Urkunden verloren, so würde man in der That mit Sicherheit in obigem Brouwer unseren Maler gesucht haben, um so mehr als dieser nach Houbraken gerade 1640 gestorben sein sollte. Es möchte eine dankbare Aufgabe für einen Forscher sein, die näheren Verhältnisse dieses Mannes, der unter Umständen eine heillose Verwirrung anzurichten im Stande ist, insbesondere ob und was er malte, nachzuweisen.

Delen. Eisenmann schliesst sich in seiner Recension auch darin der Bode'schen Meinung an, dass bei de Bie nicht Ph. Wouwerman, sondern Dirk van Delen als Schüler des Frans Hals genannt werde. Die beiden Forscher geben mir zu, dass nach der gemeinen Logik allerdings bei de Bie Wouwerman gemeint sei, dass man jedoch de Bie nicht nach den gewöhnlichen Gesetzen des Denkens beurtheilen müsse. Sie verweisen auf ein Bild im Museum zu Haarlem, welches das Atelier des Hals vorstellt, und worauf sich nach den allerdings erneuerten Inschriften der Rückseite auch van Delen befinde. Der Letztere sitzt nämlich mit Andern an einem Tische und war damals, als das Bild gemalt wurde, vielleicht gar schon Bürgermeister von Arnemuiden, jedenfalls längst selbständiger Künstler. Daraus folgt noch nicht, dass van Delen in der That Schüler des Hals war, er kann freundschaftliche Beziehungen zu ihm unterhalten und einmal nach Haarlem herübergekommen sein; hier traf er bei Hals eine Anzahl Künstler, die ebenfalls längst den Lehrjahren entwachsen waren, und diese, den Betheiligten vielleicht interessante Zusammenkunft wurde im Bilde festgehalten. Aber auch die Möglichkeit zugegeben, die ja andrerseits durchaus nicht abzuleugnen ist, dass van Delen sich durch

den Besuch als ehemaligen Schüler des Hals legitimiren wollte, so ist das Drollige bei der Sache, dass auch Ph. Wouwerman auf dem Bilde vorkommt. Man denke: Bode und Eisenmann polemisiren gegen mich, dass ich die Stelle bei de Bie auf Wouwerman beziehen wollte; man gibt zu, meine Ausführung sei logischer; da jedoch auf Berckheyden's Bilde van Delen vorkomme, so sei er trotzdem gemeint. Nun befindet sich aber auch der Concurrent Wouwerman darauf! Der treffliche Pferdemaler war damals noch ein jüngerer Mann, war geboren und lebte zu Haarlem, kann also recht gut einmal bei Frans in die Lehre gegangen sein.

Ruisdael. Ich habe seiner Zeit bereits mich über die Frage Isack Ruisdael ausgesprochen: Zeitschrift f. bild. K. 1874, IX, 299, und ich weiss heutzutage noch nicht, ob es irgend ein beglaubigtes, d. h. unverdächtig mit »Is.« oder »Isack« bezeichnetes Gemälde desselben gibt. Dass dieser von van der Vinne und Houbraken übereinstimmend nicht als Maler genannt wird, ist bekannt. Das Bild des Städel'schen Museums (Nr. 268 des Kataloges von 1883) trägt offenbar ein gefälschtes Monogramm, welches das Bild dem Jakob van Ruisdael zuschreiben sollte. Dass das Bildchen der Pinakothek (Nr. 539) mir vorkommt wie eine Anfangsarbeit des Jakob van Ruisdael habe ich in beregtem Artikel bereits gesagt. Es ist hier wohl zu beachten, dass einige Radirungen des Künstlers, z. B. Bartsch Nr. 7, in Auffassung und Behandlung mit unserm Bilde die grösste Verwandtschaft zeigen, so weit natürlich als man Malereien mit Stichen vergleichen darf. Die Behandlung der Bäume mit den charakteristischen Ausläufern und das »Zerhackte« des Terrains mit den kleinen Strichen stimmt sehr, nur wird man das Bild den Blättern, die von 1646 sind, wohl noch vorausgehen lassen müssen, da Ruisdael's übliche Bezeichnung auf ihm noch nicht vorkommt. Die Malerei der Staffage ist bereits der in seinen spätern Bildern vollständig verwandt. Auf jeden Fall ist die Landschaft (besonders auch der Himmel) sehr im Charakter Salomon's van Ruisdael, der seinem Neffen die ersten Wege gewiesen haben dürfte. Man vergleiche z. B. Nr. 541 der alten Pinakothek. (Beiläufig bemerkt, sehe ich nicht ein, warum das schöne Gemälde in der Pinakothek Nr. 543, Thurm an der Landstrasse, nicht von Salomon van Ruisdael selbst sein soll. Der Katalog nennt es bloss als dem Salomon verwandt. Diese Ansicht halte ich für nicht zutreffend.) Das Bild des Städel'schen Museums Nr. 269 wollte Bode seiner Zeit ebenfalls dem Isack zutheilen, meiner Ansicht nach ist es jedoch ein charakteristischer Jakob van Ruisdael. Ebenfalls scheint mir die Landschaft mit den Planken in der Wiener Akademie von dem Letztern herzurühren, und zwar als Jugendwerk, das mit dem Münchener Bilde von 1647 eng zusammenhängt. Das Bild von 1635, das Herr Thieme in Leipzig neulich von Herrn Hauser kaufte, soll von Kennern auch für einen Isack gehalten werden; nach meiner Ansicht ist es von Salomon van Ruisdael. Von der verstümmelten Bezeichnung des Bildes in Quarto liegt mir eine Pause vor; man sieht daraus, wie das »3« entstanden ist, dass das »6« mit seiner obern Rundung hineingezogen ist; auf jeden Fall ist die Sache undeutlich, und es muss noch ausgemacht werden, ob nicht ursprünglich ein »5« dagewesen. Wir warten noch auf die Beglau-

bigung von Isack als Maler und zwar nicht bloss als Maler, sondern auch als Maler gerade dieser Bilder, das ist noch ein Unterschied.

Neuerdings droht dem wahren Jakob van Ruisdael eine weitere Concurrenz, nämlich die seines Vetters, der ebenfalls Jakob hiess und Sohn Salomon's war.

Willigen, Les Artistes de Haarlem, S. 25, theilt einige Nachrichten über ihn mit. Danach trat er im Jahre 1664 in die Haarlemer Gilde und verheirathete sich am 3. Februar des gleichen Jahres. Dieser Salomonssohn hat wohl schwerlich für Bilder aufzukommen, die noch der alten Schule angehören. Es lehrt dies eine einfache Betrachtung. Die niederländischen Maler pflegten sich früh zu verheirathen und, wenn sie an einem Orte bereits ansässig waren, wie es ja bei der Familie Ruisdael der Fall ist, mit ca. 20—22 Jahren in die dortige Gilde zu kommen. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Jakob Salomonszoon um 1643 geboren ist, also zu einer Zeit, wo der Isackszoon bereits in seinen Lehrjahren war. Nun machten sich bei den um 1660 gebildeten holländischen Künstlern ganz andere Einflüsse geltend, als 20 oder 30 Jahre früher; dem Kenner der betr. Malerei ist dies ja wohl bekannt. Ein glätteres, conventionelles Wesen, zum Theil vermischt mit der italienisirenden Richtung. Hat also dieser Jakob Landschaften oder etwas Anderes gemalt, so muss man seine Zeit berücksichtigen. Er bezeichnet sich übrigens in seinem Trauacte am 4. Febr. 1673 zu Amsterdam (er ehelichte damals Annetje Jans Colyn, da seine erste Frau bereits verstorben war) nicht als Maler sondern als »Winckelier«, d. h. Ladeninhaber. Er scheint also Kunsthändler gleich seinem Oheim Isack gewesen zu sein. Vermuthlich war es mit seiner Malerei nicht weit her, vielleicht bloss dilettantenhaft. Schon van der Willigen vermuthete, dass er Kunsthändler gewesen sei. Jedenfalls muss er als sein eigentliches Fach die Malerei nicht angesehen haben. Man muss mit der Zuschreibung von Bildern an ihn sehr vorsichtig sein. Auf den Namen des grossen Jakob Isackszoon ist viel gefälscht worden, und es sind, wenn die Bilder bereits bewusst als Täuschungen gemalt wurden, natürlich auch die Signaturen gleichzeitig und »echt« mit dem Bilde verwachsen. Man kann sie begreiflicher Weise nicht wegputzen, ohne von dem Bilde selbst etwas zu nehmen. Anders steht es mit Fälschungen, wo die Bezeichnungen erst nachträglich aufgesetzt wurden. Mit dem Bilde Nr. 555 der Pinakothek muss eine derartige verübt worden sein. Ich glaubte auf demselben (vgl. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, 50) »Schendel« zu lesen und verwies zur eventuellen Anknüpfung auf zwei Stellen in Terwesten's Catalogus, wo von Landschaften eines »Jan van Schendel« die Rede war. (Dem Maler und Radirer Gillis van Scheyndel habe ich unser Bild selbstverständlich nie zugeschrieben.) Später wollte man jedoch J. v. Ruisdael lesen. Die Bezeichnung ist jedoch verschwunden, wahrscheinlich war sie auf den Firniss geschrieben und ist bei leichtem Reinigen weggegangen.

Rombouts. Eine eigenthümliche Sache ist es auch mit der Frage Rombouts. Man denkt jetzt an einen Maler, der sich J. Rombouts zeichnete, und bringt dies dadurch zu Wege, dass man den in Haarlem nachgewiesenen

Maler Gillis Rombouts sich »Jillis« zeichnen lässt. Ich weiss nicht, ob ein Künstler Gillis sich mit J. zeichnete: Gillis Neyts, Sadeler, de Hondekoeter, van Tilborch thaten es nicht. Es mag ja vorgekommen sein, es ist aber immer doch ein unangenehmer Ausweg, den man so lange als möglich vermeiden sollte. Jedenfalls darf man sich nicht auf das verbrannte Rotterdamer Bild berufen. Ich habe bereits in der Zeitschrift für bild. K. IX, Beibl. S. 300, die Signatur gegeben, wie sie sich Herr Suermondt in seinen Katalog gezeichnet hatte. An der Richtigkeit dieses Facsimiles ist durchaus nicht zu zweifeln, da ja das Bild des Städel'schen Instituts ganz ebenso gemerkt ist, es also einen Maler gab, der sich in der That so schrieb. Bürger's Angaben, der von einem Salomon Rombouts noch nichts wusste, sind hierdurch vollkommen erledigt; übrigens ist bei ihnen bemerkenswerth, dass er, trotzdem er »J« lesen wollte, doch von einem dem »S« ähnlichen Schnörkel am R gesprochen hatte: er bestätigt also wider Willen das Suermondt'sche Facsimile. Leider ist meine erwähnte Mittheilung übersehen worden, und Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, II, 402, stützt sich noch immer auf die angebliche »J« Bezeichnung. Auch führt er das Frankfurter Bild nach Bode an, dessen Wiedergabe der Signatur jedoch falsch ist, wie ich bereits a. a. O. gezeigt. Dasselbe ist vielmehr genau so bezeichnet, wie es das Rotterdamer Bild war. Auch durfte Riegel sich nicht auf die Berliner Tafel berufen, die bei der Undeutlichkeit ihrer Schrift keinen Schluss gestattet. Der Rotterdamer Katalog und Bürger lasen ja auch in einem andern Falle unrichtig, nämlich bei K. Molenaer, wie dies Riegel selbst, Beitr. II, 298, mit Recht betont hat; Entzifferungen alter Inschriften scheinen ihre Stärke nicht gewesen zu sein. Das Bild im Ryksmuseum zu Amsterdam ist nach einem mir von J. Phil. van der Kellen mitgetheilten Facsimile Rombouts zu lesen, ohne Andeutung des Vornamens, und das Schluss »s« verschlingt sich mit dem t, in ähnlicher Weise, wie sonst ein S in das R verschlungen ist. Das Facsimile des Dresdener Galeriebildes, wie es der neue Katalog gibt, ist, was das R anbelangt, unrichtig; ich gebe hier ein richtigeres: . Es gibt also Bilder, die SRombouts (S und R verschlungen), SRB (S und R verschlungen), Rombouts, Rombout, RB bezeichnet sind. Sollte man nun etwa die Werke, die keine Andeutung des Vornamens zu enthalten scheinen, von denen abtrennen, die ein verschlungenes S zeigen? Hat sich der Maler in dem anscheinend blossen R der Bezeichnung etwa ein G mitgedacht, wonach Gillis Rombouts zu Ehren kommen könnte? Es sind dies Fragen, die ihre Berechtigung haben. Jedenfalls steht fest, dass die Art der Bezeichnungen eigentlich ganz identisch ist, wenn man von dem S absieht; es ist dieselbe Form der Buchstaben und die Manier das »b« gross zu schreiben, oder eigens zu einem Monogramm zu verwenden. Ist also in der That eine Trennung in zwei Meister anzunehmen, so wird man zugeben müssen, dass ihre Merkzeichen sich frappant gleichen. Nicht minder muss man zugeben, dass auch ihre Malweise sich so gleicht wie ein Ei dem andern. Ich habe die beiden Bilder der Pinakothek Nr. 563 und 564, die im Kataloge unter verschiedene Maler gebracht sind, ferner das schöne Bild des Herrn

Dr. Schubarth in Dresden, das ganz gleich wie Nr. 563 bezeichnet und gegenwärtig in München ist, neben einander verglichen, aber keinen Unterschied in der Malweise entdecken können. Sowohl die Behandlung der Wolken, als die des Baumwerkes, des Bodens und der Häuser gleichen sich täuschend, nur muss man in Betracht ziehen, dass das Bild Nr. 564 sehr baumreich ist, der Ton also ein etwas dunklerer als im offenen Gelände. Diese Gleichheit erstreckt sich auch auf die Figuren, so dass ich gerade an ihnen das Schubarth'sche Bild bereits für einen »Rombouts« erklärte, ehe ich wusste, dass es bezeichnet sei. »Rombouts« hat nämlich eine besondere, aber wenig schöne Behandlung in den Figuren; sie sind kurz, plump, haben eine eigene Gesichtsbildung und ein sehr charakteristisches Profil. Nun sind aber die Gestalten in den beiden Pinakothekbildern, im Schubarth'schen und in dem Dresdener vollkommen gleich, auch hier bringe ich nicht den geringsten Unterschied heraus. (Das Bild im Städel'schen Museum ist von Lingelbach staffirt.) Wir stehen hier vor zwei Eventualitäten: Entweder sind die Bilder von zwei Malern gemalt, etwa Brüdern, die neben einander arbeiteten, ihre Bezeichnungen gleich wählten mit Ausnahme des Anfangsbuchstabens und vollkommen gleich malten, und dies muss ja als Möglichkeit zugegeben werden — oder die Bilder sind alle von Einem gemalt, der manchmal die Andeutung seines Vornamens wegliess. Ich hatte mich schon früher in diesem letztern Sinne ausgesprochen und muss gestehen, dass mir auch jetzt noch diese Annahme sympathischer ist.

Vermeer. In der Pinakothek befindet sich unter Nr. 544 eine Waldlandschaft, die bisher allgemein und auch vom Kataloge dem ältern Jan van der Meer von Haarlem zugeschrieben wurde. Van der Meer bezeichnete sich aber nicht in der Weise, wie das Bild gemerkt ist: J. Vermeer f. Zur Eruirung des Künstlers ist es wichtig, dass der unermüdliche, für die holländische Kunstgeschichte hochverdiente A. van Bredius ein Facsimile der Namensschrift des Delft'schen Jan Vermeer mittheilt (Oud-Holland, 1885, S. 218). Es ergibt sich daraus, dass diese Schrift in ihrer Wesenheit mit der auf dem Bilde übereinstimmt. Es ist ohne Zweifel dieselbe Hand. Absolute Gleichheit kann kein Vernünftiger verlangen, die kommt überhaupt nicht vor, wenn sie nicht mit Absicht erstrebt wird. Man möge nur seine eigene Unterschrift zu verschiedenen Zeiten vergleichen. Dann ist noch zu bedenken, dass die Schrift auf der Urkunde mit Tinte flüchtiger geschrieben wurde, dagegen die auf dem Gemälde sorgfältig und scharf mit dem Pinsel aufgetragen. Jedoch der Geist ist derselbe. Das Bild ist leider sehr beschädigt und konnte auch durch die Restauration nicht mehr vollkommen hergestellt werden. Charakteristisch ist bei der Figurengruppe an dem Wagen rechts die Virtuosität der Sonnenbeleuchtung. Natürlich können diese dekorativ gemalten und lebhaft bewegten Gestalten nicht mit den als Hauptsache sorgsam gemalten Interieurfiguren verglichen werden. Von dem Haarlemer J. van der Meer fand ich im Dresdener Kupferstichcabinet einige landschaftliche (Dünen-)Zeichnungen unter dem Namen seines Sohnes Jan van der Meer de jonge.

Duck. Man nennt den Maler der Soldaten- und Gesellschaftsbilder jetzt Jakob Duck. Dagegen scheint zu streiten, dass es Bilder gibt, die A. Duck

bezeichnet sind. Allerdings hält Dr. F. Schlie in seinem Schweriner Katalog diese A-Bezeichnungen für unecht. Ich erlaube mir kein Urtheil darüber. An sich ist ja eigentlich eine Fälschung mit A nicht eben wahrscheinlich, eher eine mit I, da man den Meister sonst mit dem Thiermaler Jan le Ducq zusammenwarf. Aber selbst diese Fälschung zugegeben, durfte Schlie nicht ohne Weiteres auf die Bezeichnung des Münchener Bildes Nr. 366 als unzweifelhaft aus I und A zusammengesetzt sich berufen. Ich habe bereits im Repertorium II, S. 424 mich über die Duckgeschichte ausgesprochen und auch die Letternfrage gestreift. Ich halte es für dienlich, noch einmal ausführlicher auf die Letztere zurückzukommen. Man hängte nämlich in den letzten Jahrhunderten in der lateinischen Cursivschrift den Buchstaben oben Schnörkel an. Bei I, K und H ist es noch heutigen Tages üblich, während es bei andern Buchstaben nicht mehr geübt wird. Wo man dies daher jetzt in alten Bezeichnungen findet, liest man regelmässig ein I aus dem einfachen Buchstaben heraus. Ich gebe hier ein Paar Facsimile's alter Schriften:  ist gleich A,  ist gleich R etc. Das kann ja als Monogramm unter Umständen eine Zusammensetzung von I mit A und R sein, muss es aber keineswegs. Ich empfehle zur Orientirung darüber das Studium der alten Schreibvorschriften, besonders auch der Kupferstichinschriften. Leider ist ferner auch bei der Angabe der Vornamen den alten Versteigerungskatalogen nicht unbedingt zu trauen; kommt es ja sogar in officiellen Dokumenten, wie den Antwerpener Liggeren vor, dass Vornamen vertauscht und Künstler, die z. B. Gaspar hiessen, Jan genannt werden.

München, December 1887.

Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen.

Von **Robert Stiassny.**

I.

Venedig.

Als im Herbste 1886 ein Jahrhundert voll geworden seit den denkwürdigen Tagen, da Goethe seine Italienfahrt antrat, hätten findige Goethemikrologen noch ein kleines Sonderjubiläum feiern können; ein Irrthum, dem der Dürer-Enthusiasmus des Dichters auf einer der ersten Reisestationen anheimgefallen und der durch den damaligen Stand der Kennerschaft vollauf entschuldigt war, hat das Säculum rüstig überdauert und lebt an der Stätte, wo ihm Goethe pflichtig geworden, noch heute fort — dank der unerschütterten Geltung eines urtheilsbaren Namenscultus. Am 4. October 1786 schreibt Goethe zu Venedig in sein Tagebuch für Frau von Stein (s. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. II. Weimar 1886, S. 142): »in einem Zimmer neben der Sala del Consiglio di Dieci, welches auch diesem fürchterlichen Tribunal gehört, hängt ein köstlicher Albrecht Dürer gegen einem Raphael über«. Der angebliche Raphael in der Chiesetta des Dogenpalastes — denn dies der in Rede stehende Raum — ist gegenwärtig verschollen; vor dem vermeintlichen Dürer aber, einem »Ecce homo«, von Juden geführt, jener wahrscheinlich auf die Spätzeit des Qu. Massys zurückgehenden Halbfigurencomposition, die durch ganz Italien in unterschiedlichen Schulrepliken auftauchen soll, kann man die Bildungstouristen noch alltäglich ihre pflichtschuldige Andacht verrichten sehen [1]).

[1]) Schon Waagen (Kunstbl. 1847, S. 203) schreibt das Bild, das sich um die Mitte des Jahrhunderts in der Capelle des Pal. reale befand, im Hinblick auf die Antwerpener Grablegung Qu. Massys zu, indem er Passavants, von Kugler (Handbuch d. Gesch. d. Malerei II², 311) getheilte Ansicht erwähnt, der es als Lucas van Leyden anspricht. Ebenso erklärt sich van Even L'ancienne école de peinture de Louvain (Bruxelles 1870) p. 387 für den Meister von Antwerpen und nach ihm A. J. Wauters, La peinture flamande (Paris, Quantin) p. 101, Anm. 4, der freilich die mässige Copistenarbeit zu einem Hauptwerk aufbauscht. Heiter ist wieder einmal A. Michiels, der in der Histoire de la peinture flamande III, 247 das Gemälde als Massys verzeichnet, sodann aber im selben Bande S. 132 als »Ouvrage authen-

Der Fall, sicher nur aus einer Fülle verwandter herausgegriffen, kennzeichnet die in Italien gang und gebe Behandlung der »Oltramontani«, die in Fachkreisen freilich längst kein Geheimniss mehr bildet. Wenn nur nicht die internationale Werthschätzung der deutschen Kunst die Kosten dieses thörichten Aufwandes mit klingenden Namen zu tragen bemüssigt wäre! Der italienischen Forschung, die sich erst seit nicht zu geraumer Weile ihrer Pflichten gegen die Landeskunst bewusst geworden, darf nun die Anarbeitung dieses lediglich topographisch in ihr Gebiet fallenden Denkmälerkreises vorläufig kaum zugesonnen werden. Von deutscher Seite also muss die Arbeit gethan werden. An sporadischem, landsmannschaftlichem Interesse für dies oder jenes hervorstechende Werk gebrach es natürlich auch bisher keineswegs; die papierüberklebte Rückseite des der Regensburger Schule entstammenden Porträts des Vicar Kolb im Museo civico zu Verona (Nr. 104) bietet eine Art Stammbuchblatt fahrender deutscher Kunsthistoriker und freundnachbarlich gepaart kann man sogar die Namenszüge M. Thausing's und H. Grimm's daselbst begrüssen. Im Grossen und Ganzen jedoch ist das Terrain noch vielfach urbar zu machen. Waagens periegetische Studien pflegen leider nur passim die nach Italien versprengten Altdeutschen und Niederländer zu streifen. Die werthvollsten neueren Beobachtungen sind bekanntlich Bode und Scheibler zu danken, welch' letzterer den einschlägigen Abschnitt der jüngsten Auflage von Burckhardt's »Cicerone« — die alleinige umfassendere Zusammenstellung des fraglichen Denkmälerbestandes — gesichtet und vermehrt hat. Durch Anlage und Bestimmung des einzigen Buches aber, an dessen wachsendem Umfang sich ohnehin ein Stück Geschichte der Kunstgeschichte ablesen lässt, blieb es geboten, nur hervorragendere Leistungen sicher ermittelter Meister oder Anonymer auszuheben. Die folgenden Mittheilungen verweilen dagegen vornehmlich bei den dii minorum gentium — lebt doch die deutsche Kunstgeschichte glücklicher Weise nicht mehr allein von Dürer und Holbein! — und treten

---

tique« des Lucas aufzählt. H. Grimm, »Ueber Künstler u. Kunstw.« II, 138 wäre aus flüchtiger Erinnerung nicht übel gesonnen, hier eine der von Dürer aus Nürnberg nach Venedig mitgebrachten »Tafeln« zu erblicken. Thausing, Dürer I², 366, Anm., thut sie als »niederländische Arbeit« ab. — Unter den anderen Wiederholungen ist mir nur die auf die Hauptfigur sich beschränkende des Museo Correr Sala VI, Nr. 34, nach Lazari: Notizia delle opere d'arte e d'antiquità della Raccolta Correr, 1859, S. 72 von N. Frangipani und das Brustbild des Dornengekrönten auf der Münchener Pinakothek Nr. 135 (Lith. von Strixner) bekannt, von welch letzterem Förster eine Copie in der Ertborn'schen Sammlung des Antwerpener Museums sah und gleichfalls auf Massys bestimmte (Kunstbl. 1843, S. 270). Eine freie Replik des ganzen Bildes in den Uffizien citirt Kugler a. a. O. wieder als Lucas. Gleichfalls in diese Bildersippe dürfte endlich der von Brogi (Nr. 801) aus einer »Galerie inconnue« (!) als Dürer photographirte Ecce homo sich einreihen. — Wegen der augenscheinlichen compositionellen Verwandtschaft mag vielleicht das pseudo-Dürer'sche Clair-obscur von 1521 (B., App. Nr. 5, Pass. Nr. 174) an der irrigen Benennung mitschuldig sein. — Eine Aquatinte und ein Stich des Giov. de Pians aus dem vorigen Jahrhundert geben die ganze Composition, ein solcher von Fr. Wagner in Medaillonform die Gruppe des Christus und Pilatus wieder.

stellenweise auch in die Erörterung heiklerer Taufen ein. Anspruch auf Vollständigkeit kann bedauerlicher Weise für den im Titel abgesteckten Kunstbezirk nicht erhoben werden, da von Turin und Genua abgesehen, die die Reiseroute nicht berührte, die häufig noch schätzereichen Patriziervillen im vornherein ausgeschlossen und selbst städtische Palazzi wie Giovanelli in Venedig, Trivulzi in Mailand mir unzugänglich blieben.

Die Sala VI. des Museo Correr zu Venedig beherbergt unter allerlei Ausschusswaare drei bemerkenswerthe Vertreter der altdeutschen und flandrischen Schulen. Die Zutheilung der kleinen Kreuzigung in Landschaft mit Maria und Johannes (Nr. 52) an Hugo van der Goes (Cicerone II[5], S. 657 g.) bekräftigt ein Vergleich mit der neuerdings (Repert. f. Kunstw. X, 280) von Scheibler überzeugend als Werk des Meisters aufgezeigten, im Format entsprechenden »Beweinung« des Wiener Belvedere (Beschr. Verz. II. 1884, Nr. 828) [2]). Zwar erscheint der Christuskopf auf dem Wiener Bildchen schmäler und durchgeistigter, wie überhaupt die Ausführung desselben eine vollendetere ist; die Identität der Hand erweist aber sattsam die analoge Bildung des Torso Christi und der tauartig gestreckten Arme, die übereinstimmend vor dem linken Ohre niederhängenden Haarsträhne, die stark vortretenden oberen Brustrippen und Halswirbel. Ebenso kehrt das weiche, in ein feinfältiges Linnentuch gehüllte Oval des Marienantlitzes wieder, und der rothwollene Mantel des Johannes ist im gleichen Faltenschlag geordnet wie jener des Nicodemus auf der Belvedere-Tafel; nur die knollige Behandlung der Zehen und Finger, die van der Goes sonst feingelenkiger bildet, könnte allenfalls als Abweichung gelten. Die Erhaltung des Bildes — die obere Partie, das Firmament wie der Hügel hinter Johannes ist »versunken« — lässt Vieles zu wünschen übrig. — Oberdeutschland und dem ausgehenden 15., vielleicht dem Beginne des 16. Jahrhunderts, gehört die Kreuztragung Nr. 38 (1.23×0.87 m) an, in welcher sich eine bedeutende Künstlerphysiognomie scharf ausgeprägt zu erkennen gibt, ohne dass sie bisher auf einen bestimmten Namen hören wollte. Eine Beziehung zu Schongauer würde sich auch ohne das plump gefälschte Monogramm [3]) jedermann aufdrängen, der den Stich B. 16 des »Martin Hipsch« in

[2]) Hymans, der im Bulletin de l'academie roy. belg. 1879, S. 17 das Täfelchen im Mus. Correr als Roger v. d. Weyden anzusehen geneigt schien, hat in seiner van Mander-Ausgabe (Paris, Rouam, 1884), I, S. 106, Anm. 4, auf eine übrigens sehr wenig stichhaltige Verwandtschaft mit der Kreuzigung des Dirk Bouts bei H. O. Miethke in Wien (Radirung in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1882, S. 323) hingewiesen.

[3]) Repert. f. Kunstw. IV, S. 203 wird es irrthümlich als »eine Nadel von einer Zange gehalten« geschildert, wohl nach Vinc. Lazari's Notizia delle opere d'arte etc., S. 31, Nr. 153; allein nur die ungeschickte Wiedergabe des bekannten Trennungszeichens in Schongauer's Monogramm: (+ könnte allenfalls dahin ausgelegt werden, während die beiden Chiffren selbst deutlich wahrnehmbar sind. Lazzari berichtet weiters von einem auf die Rückseite der Tafel geleimten Leinwandbilde mit der »Verspottung Christi« und einem ebenda befindlichen Zettel, dessen Inschrift besage: »Martin Schön, der a. 1489 starb, hat die Creutz Schleifung gemacht.«

Erinnerung hat; hier wie dort diagonale Entwicklung des Zuges aus dem rundbogigen Stadtthore — auf dem Bilde weht von dem romanischen Mauerthurme links eine an einem Winkelhaken befestigte Bandrolle mit der Aufschrift in gothischen Minuskeln: »der tercz zu«[4]) herab — drängendes Volksgewühl um den von einem rüpelhaften Schergen am Stricke nachgezerrten Heiland, der sich dem Vordergrund zu gegen die knieende Veronica wendet, karikirte Büttelgestalten mit den abenteuerlichsten Federhüten und Eisenkappen; komisch rührend der kleine hanebüchene Nicodemus, der am eigenen Schmeer reichlich zu tragen hat und doch dem Herrn die Kreuzeslast erleichtern will; ein ausnehmend fein geschwungenes Frauenprofil unter weissem Kopfbund in der Zuschauermenge links; von vollendeter Lebenswirklichkeit der Pharisäer in rotem Spitzhut rechts von Christus, welcher selbst, von etwas vierschrötigem Antlitze, mit einem blaugrünen Kittel angethan, zu den schwächeren Figuren zählt. Für die ziemlich flächenhafte Modellirung entschädigt die überraschende Richtigkeit der Linearperspective; die saftige Tiefe des Colorits, in dem rothe, gelbe, grüne und schwarze Töne vorwalten, hat moderner Firniss unnöthig ins Bunte gesteigert. Ueber Schongauer hinaus, nach der Schühlein-Zeitbloom'schen Richtung, weist schon die schneidige Charakteristik, die gehaltene Kraft des Stimmungsausdrucks in den gestreckten (halblebensgrossen) Gestalten; vorab die hohen Gesichter, mit scharf ausladenden Nasen — z. B. der zu äusserst links auftauchende Kopf unter phantastischem Filz — erinnern lebhaft an den Ulmer Meister. Die Reife der Gesammtauffassung aber, das zügige Temperament und die Unmittelbarkeit der Darstellung, der Reichthum der Composition lassen, wenn man etwa die Kreuzschleppung in Schühlein's Tiefenbronner Altar (Phot. von E. Wahl, Stuttgart) zum Vergleiche heranzieht, bereits auf einen jüngeren Schulgenossen Zeitbloom's als den Urheber unserer Tafel schliessen, der sich diesem, obschon in mancher Beziehung fortgeschrittener, noch immer sehr nahe fühlte.

Vier Höhenbildchen im nämlichen Saale: Beschneidung, Anbetung des Christkindes, Geburt und Darbringung (Nr. 76, 77, 79, 80) sind sicher Fragmente eines und desselben Altars, wie die allgemeine Uebereinstimmung der Maasse — eine genaue Aufnahme verhinderte der hohe Standort — und die grosse Aehnlichkeit in der Anordnung der »Geburt« und »Anbetung« bezeugen. »Geburt« und »Darbringung« bildeten vielleicht die Aussenseiten der beiden anderen Flügel, da sie in ihrer mageren Ausführung eine schwächere oder minder liebevolle Hand als die »Anbetung« und »Beschneidung« verrathen, in denen uns eine wohlvertraute Pinselschrift mit nur irgend wünschenswerther

[4]) Die dritte canonische Hora, die neunte Stunde des Morgens, zu der die Kreuzigung bekanntlich nach den drei synoptischen Evangelien stattfand. Die Verschärfung der auslautenden Aspirata der im gleichzeitigen, gemeinen Deutsch tĕrzje, tĕrze, tĕrz geschriebenen Ordnungszahl (vgl. die mittelhochdeutschen Wörterbücher von Lexer und von Benneke, Müller und Zarncke) beruht auf einer Vorliebe des alemannischen Dialektes (s. Weinhold, Alemannische Grammatik, Berlin 1863, S. 148); Lazari a. a. O. liest: »der trecz zit«, was keinen Sinn ergibt.

Deutlichkeit entgegentritt: die des **Meisters von Grossgmain.** Es sind seine mittelgross gebauten Typen von oft überzierlichen Verhältnissen; die gerne in die Mantelkapuze gehüllten Männerköpfe, mehr minder schematisch an das Quadrat oder Rechteck anklingend, die Lippen geschlossen, das obere Augenlid halb niedergelassen, gewöhnlich mit gedankenlosem Ernste in die Heiligkeit des Herganges versunken; die Frauen von nonnenhaft ergebenem, liebenswürdig zimperlichem Ausdruck; die völligen, frischen Gesichter, wenn nicht in die Risse oder ein turbanartig genesteltes Kopftuch gebunden, von langem Blondhaar umflossen. Die Zeichnung — charakteristisch die schmalen, langfingerigen Hände — schulgerecht kleinlich, scheitert an Raumperspective wie Verkürzungen und regelmässig an der Wiedergabe des Kindeskörpers. Das Colorit, durchwegs glatt vertriebene Localfarben — ein sattes Grün, Ziegelroth, Rosa, Orange, Schwarz und Gold (die beiden letzteren in den beliebten Brokatstoffen) — schmiegt sich in seinem kühlen, schattenlosen Tone der mild-phlegmatischen Grundstimmung trefflich an. Nur in der »Beschneidung« wird eine grössere Figurenzahl (9) aufgeboten, die übrigen Scenen bescheiden sich mit der Vorführung der h. Familie, zu der in der »Darbringung« Simeon, auf der »Anbetung« zwei Hirten treten. Primitive romanische Architektur besorgt neben blauem Himmelsgrund die Localandeutung; die Mensa mit den Gesetzestafeln im Pfeilerchor der »Beschneidung« hatte bereits auf der Grossgmainer »Darbringung« (Phot. von Fr. Grainer, Reichenhall) ihre Dienste gethan. Eben diese in Raumschilderung und Staffage mit ersichtlicher Auszeichnung behandelte Tafel der »Beschneidung« trägt in der Mitte unten, hart am Rande, die Signatur: . Die hiesigen Bilder wurden also um drei Jahre später
1502
als die 1499 entstandenen Grossgmainer — wenn das auf dem dortigen »Opfer Mariä« angebrachte Datum auf das ganze ehemalige Altarwerk bezogen werden darf — vollendet; eine namhafte Stilwandlung ist in der kurzen Zwischenzeit nicht eingetreten; im Fleiss der Modellirung, im Verständniss und Geschmack der Gewänder stehen selbst die beiden besseren der Stücke im Museo Correr den Flügeln von Grossgmain nach und laufen sohin diesem Hauptwerke des Meisters keineswegs den Rang ab. Mit der Künstlermarke ist natürlich noch nicht allzuviel gewonnen. Das von Nagler »Die Monogrammisten« IV, 693 unter Nr. 2200 von einem Altar mit Schnitzwerk und Malereien, ehemals in der Kirche zu Aldersbach in Niederbayern, sodann in der Sammlung Schmidtner zu Landshut, mitgetheilte Monogramm ist zwar dem unserigen paläographisch sehr verwandt; doch veranlasste der Umstand, dass es sich zweimal auf Wappenschildern findet, Nagler mit Recht, es vielmehr auf den Stifter zu deuten; ein Meister »Martin Veit«, mit dem man es in Verbindung bringen wollte, ist sonst nicht nachweisbar. Nur die im 3. Band des beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde in der k. Galerie zu Wien (1886) zu den Nr. 1500—1504 entwickelte Vermuthung, der vielbesprochene Meister R. F. der vier Passionsbilder sei der Grossgmainer, dürfte nunmehr fallen gelassen werden müssen [5]).

[5]) Nachträglich empfing obige Taufe die Beistimmung Ad. Bayersdorfer's, der ausser dem von R. Vischer (Studien zur Kunstgesch., Stuttgart 1886, S. 471) an-

Im 8. Saal der Akademie (Raccolta Contarini) hängt unter Nr. 19 das beinahe en face genommene Brustbildchen eines vornehmen Mannes mit dunklem, schräg aufgesetzten Barett (22 × 18 cm); von den Händen wird nur die Rechte sichtbar, die das Handschuhpaar zwischen den Fingern hält. Im neuesten Catalogo delle rr. gallerie di Venezia (1887) ist das Porträt in die »scuola fiamminga« verwiesen, während es vielmehr auf den französischen Meister in der Art des Clouet zurückgeführt werden darf, der am reichsten im Wiener Belvedere vertreten, wo er vorläufig noch das Gefolge des Amberger vermehrt (Beschr. Verz. III, Nr. 1435—1438 und 1519). Zumal mit Nr. 1436 steht das Venetianer Bildniss in engem Rapport. Die Breite der Auffassung auf kleinstem Raume, die geistreiche Touche, die lichtgrauen Schatten, der durch Nachbleichen häufig kalkig gewordene Fleischton (die Lippen gewöhnlich blass rosa), die lebendige Wiedergabe der grossen, gern gegen den rechten Augenwinkel verschobenen Pupillen, der grasgrüne Grund lassen die pikante Handschrift des gallischen Meisters schwer verkennen. Scheibler hat kürzlich (Repert. f. Kunstw. X, 294) unter Angabe der spärlichen Litteratur das zerstreute Werk desselben zusammengestellt, zu dem ich ausser dem obigen Bildchen noch folgenden bescheidenen Nachtrag liefere. Cremona, Museo Ponzoni (Städtisches Museum im Palazzo Reale; eine neue Aufstellung in Vorbereitung) Nr. 523 als »Moro«: Brustbild eines Mannes mit braunem Vollbart, en face (15×10 cm), Pendant zu dem von Scheibler a. a. O. vermerkten Nr. 566. Mailand, Casa Cereda-Rovelli, eines seiner erlesensten Stücke: Brustbild (15.5 × 13.5 cm) eines jungen, flaumbärtigen Edelmannes, wieder von vorne gegeben, leicht nach links blickend; schief sitzendes schwarzes Barett mit wallender Straussenfeder, schwarzes, von Goldfäden durchschossenes, an den Achseln unterpufftes Wamms, über das eine dünne Goldkette mit Kleinod fällt; ein hoher Pelzkragen umgibt die Schultern. Zu dem von Scheibler angeführten männlichen Bildnisse in der Ambrosiana (Sala V, Nr. 238) hat die nämliche Persönlichkeit mit dem viereckigen, vollblütigen Antlitze, dem blonden Backenbarte und der charakteristischen Pferdenase gesessen, wie zu dem Belvedere-Porträt Nr. 1438 (Phot. von Miethke) und zu dem Bildnisse aus der »Schule von Fr. Clouet« in der Liechtensteingalerie Nr. 709 (Kat. von 1885); letzteres zeigt die Barttracht verändert. Die auf dem Mailänder und dem Bilde des Belvedere übereinstimmend links oben angebrachte Inschrift: di marzo 1535 (auf der Wiener Original-Wiederholung erscheint die Jahreszahl vorangestellt), von Waagen (Kunstdkm. in Wien I, 177) in ihrer Authenticität grundlos verdächtigt, dürfte vielmehr durch ihre echt italienische Fassung (di marzo = im März) auf Entstehung jenseits der Alpen hindeuten. Füglich seien noch die Holbein männliche Halbfigur, Bergamo, städtische Galerie, Abth. Lochis Nr. 57

---

gezeigten Bildchen des hl. Wolfgang in der St. Georgscapelle der Münchener Frauenkirche noch eine Tafel im Freisinger Diöcesanmuseum (das von Sighart, Mittheil. d. Central-Comm. 1866, S. 77 als den Grossgmainer Gemälden verwandt erklärte Mitteltheil eines Altärchens?) dem Meister zuschreibt.

(Katalog von 1881), wie die Medaillonbildnisse König Ferdinands und seiner Gemahlin Anna im Ferdinandeum zu Innsbruck (Katalog 1886, Nr. 98, 99; Art B. Beham's) mit hervorgehoben, die ich für Copien nach unserem Anonymen, wenn sie nicht solche nach Janet selbst sind, halte [6]).

In der Sala dei disegni der Akademie — um in diese zurückzukehren — ist unter Rahmen XX (Sc. tedesca) Nr. 14 eine bisher übersehene, schöne Handzeichnung Altdorfer's ausgestellt: Johannes auf Patmos an der Apokalypse schreibend, blickt zu der ihm in Wolken erscheinenden Himmelskönigin empor — also die durch den Stich Schongauer's (B. 55), die Titelvignette der Dürer'schen Apokalypse, die farbenfrohe Darstellung Burgkmair's auf der Münchener Pinakothek so geläufige Lieblingscomposition der Deutschen; hier mit Feder, Tusche und weissen Höhungen auf dunkelbraunem Papiere ausgeführt in jener damals zugleich mit den Helldunkelschnitten modern gewordenen Technik, welche die Mache wohl auch der kleineren Bilder Altdorfer's beeinflusst hat. Namentlich die Moosbüschel, die von den langen Föhrennadeln herabhängen, die fröhliche, kugelrunde, echt altbayrische Madonna, die übermässige Verwendung der aufgesetzten Lichter lassen ihn in seiner Eigenart belauschen. Ein gleich behandeltes, sehr lebendiges Blatt (Nr. 13), Hercules im Kampfe mit Antaeus (dem er die rechte Faust in den Mund steckt), bez. 1515, auf rothbraunem Grund, entspricht namentlich in der übertrieben betonten Muskulatur völlig der Art Baldung Grien's, ohne für ihn selbst — der den Gegenstand nachmals auf dem Bilde in Cassel (Sammlung Habich) zu einem interessanten Actstudium ausgestaltet hat — zu genügen. Zwölf, mit Feder und Tusche angelegte, weiss gehöhte Medaillonskizzen, auf lichtgrauem Papier vereinigt (Photogr. von Braun, Nr. 302—313: B. Beham) dürfen als Vorzeichnungen zu Reliefs auf Spielsteinen betrachtet werden; sie

[6]) Gehörten dem Wiener Pseudo-Amberger auch die fünf Bildnisse der Schleissheimer Galerie (Verzeichniss 1885, Nr. 45—50), so würden uns die hier dargestellten Persönlichkeiten einen Fingerzeig betreffs der muthmasslichen Zuständigkeit des Künstlers ertheilen. Es sind nämlich Porträts der lothringischen Prinzessinnen Renata und Elisabeth, der Gemahlinnen Herzog Wilhelms V. von Bayern und des Churfürsten Max I., ferner des Herzogs Anton von Lothringen und seiner Gemahlin Renata und ihres Sohnes Franz I. Hält man hiemit die Thatsache zusammen, dass die Werke des Meisters am zahlreichsten im Kunstbesitz der habsburg-lothringischen Dynastie und ihrer einstigen Sekundogenituren, Modena und Toscana vorkommen — auch die Bilder in Antwerpen und Brüssel könnten unter österreichischer Herrschaft dahin gelangt sein — so scheint Bayersdorfer's Vermuthung, der Künstler sei lothringischer Hofmaler gewesen, sehr ansprechend und würde durch den neuerlichen Fund eines Porträts derselben Hand in der Galerie zu Metz gewiss eine beachtenswerthe Bestätigung erfahren. Allein es erheben sich gewichtige Bedenken gegen die Annahme, dass das Schleissheimer Porträt der Herzogin Renata († 1602) oder jenes der Churfürstin Elisabeth († 1635) von dem nämlichen Künstler herrühre wie unsere Bildergruppe, für die mit der oben angezogenen Jahreszahl 1535 ein festes Datum gewonnen ist; bei dieser haben wir es wahrscheinlich mit dem Vorläufer, in Schleissheim sicher mit einem Nachfolger des jüngeren Cr. Blanet zu thun.

sind — obwohl später entstanden — jenen des Spielbrettes von H. Kels 1537 in der Ambraser-Sammlung (Jahrb. d. Kunstsamml. d. Kaiserhauses III, 53 ff.) nächst verwandt und halten, wie diese, mit der liebenswürdigen Verve des Kleinmeisterstiles mythologische, allegorische, sittenbildliche Scenen fest, die, zum Theil noch unerklärt, unsere Kenntniss von den profanen Stoffkreisen der deutschen Renaissance wesentlich zu bereichern versprechen. — Die von Braun (Nr. 321) unter M. Schaffner's Namen als »Costume de femme« reproducirte treffliche Federzeichnung stellt eine »kluge Jungfrau« dar, die in Typus und Tracht lebhaft an die Frauenfiguren des Jacob Cornelisz van Amsterdam erinnert; die harmlose Signaturfälschung M. S. am unteren Rande war natürlich auf Schongauer, nicht auf Schaffner gemünzt. — Ein »cristof fridel in briysach« nennt sich auf einer 1600 datirten, mit der Feder und Tusche hergestellten Zeichnung, die einen nach links schreitenden fasernackten Saturn, ein zappelndes Knäblein in der Rechten, die Hippe in der Linken vor einem Stadthintergrunde zeigt (Braun, Nr. 323); der sonst nicht bekannte Künstler gibt sich als Nachfolger des Tob. Stimmer. — Eine augenscheinlich nicht mehr vollständige Folge kleiner Federzeichnungen im selben Raume unter Aldegrevers Namen: Opfer Mariä, Schmerzensmann, die Passion vom Oelberg bis zur Kreuzigung, verdient nur deshalb vorübergehende Erwähnung, weil sie Braun überflüssiger Weise aufgenommen hat (Nr. 294—301 seines Kataloges); sie sind nicht einmal Copien nach Stichen des Meisters, die auf Bildern, gewöhnlich niederländischer Factur, in italienischen Sammlungen häufig vorkommen und sich zuweilen, wie die beiden vorzüglichen Kreidezeichnungen, nach B. 14 und 15 (aus der Geschichte Loth's), auf fol. 70 des Codice Resta der Ambrosiana — diese wohl italienischen Ursprungs — sogar zu einem gewissen künstlerischen Range erheben; die Blättchen in Venedig gehen vielmehr auf einen schwächlichen, schon stark italisirten Dürer-Nachahmer in der Art des H. Hofmann zurück. Anziehender erscheint der von Braun (Nr. 293) ebenfalls als Aldegrever photographirte »Hermaphrodit«, ein von einem engeren Dürer-Schüler herrührendes, zumal in der Modellirung sehr gediegenes Federstudium nach der Antike — wie man auf den ersten Blick meinen möchte. Nähere Prüfung belehrt indess, dass hier lediglich eine ziemlich getreue, gleichsinnige Copie nach Marc Antons Apoll mit der Lyra (B. 332 und 333) vorliegt. Nur die Rundnische mit dem Gitterfenster im Grunde, wie die Leier des Gottes, sind weggefallen; statt des viereckigen Pfeilers, der die letztere trug, ist auf der Nachzeichnung eine Brüstung getreten, auf welche die Figur das um ihr rechtes Bein und den linken Oberschenkel geschlungene Gewand heraufgezogen hat und mit dem gestrafften linken Arm festhält. Während der Copist ferner die Stellung der Beine und des Torso, die breiten verschwommenen Formen des niedrig gestirnten frauenhaften Antlitzes mit den auf die Schultern sich herabringelnden dünnen Locken — dieser Kopf und die Entblössung des Gliedes allein können bei Fehlen der Brüste die Bezeichnung »Hermaphrodit« [7]) veranlasst haben — dem Originale direct ent-

[7]) Vermuthlich hat auch Marc Anton im Sinne der Zeit die aus der Sammlung Farnese stammende Basaltstatue des Apollo Musagetes (s. Gerhard u. Panofka,

lehnt, lässt er seinem Apollo-Zwitter den rechten Arm, der bei Marc Anton — nach dessen antikem Vorbilde — im schön geschwungenen Bogen zum Haupte hinan geführt ist und dort wohlig ausruht, in einer Art Turnerübung über dasselbe erheben. Diese Durchbrechung der Eurythmie, hervorgerufen durch das Bedürfniss, die einheitlich geschlossene Figur bewegter zu gestalten — wie an einer Architektur an ihr eine Dachluke zu öffnen — ist hervorragend charakteristisch für das Wesen der deutschen Renaissance, die, im verstiegenen Drange nach Lebendigkeit, ja allenthalben in das stilvoll abgewogene Formengefüge italischer Muster Bresche legt und sich damit eigenwillig die runde künstlerische Wirkung verscherzt.

Ein dem Vorwurfe nach nicht minder als durch die künstlerische Leistung fesselndes Gemälde, ehedem im Besitze eines Prinzen Gurieff zu Venedig, soll vor längerer Zeit nach Oesterreich gekommen sein; sein gegenwärtiger Aufenthaltsort liess sich nicht feststellen. Ich kenne es lediglich aus der Photographie Naya's Nr. 988, dessen Katalog es unter dem italienischen »Collectivnamen« H. Holbein anführt. Drei heilige Personen — Kniefiguren — haben sich in feierlicher Meditation zu einer santa conversazione zusammengefunden. Rechts die Hochgestalt einer jungen Frau, die stattlichen Formen in ein knapp anliegendes Leibchen geschlossen, das über den vortretenden Saum der Chemisette nur eine schmale Schulternpartie frei lässt; die engen, geschlitzten Unterärmel, aus denen Battistkrausen vorlugen, hängen in weiteren Oberärmeln; eine unter dem Kinn zusammengebundene Haube, über der ein Diadem sitzt und ein durchsichtiger Gazeschleier umhüllen das dem Beschauer schräg zugewandte Haupt, das in die Lectüre eines von beiden Händen gehaltenen Breviers versunken ist. Die Verbindung mädchenhafter Anmuth mit grossartiger Weihe des Ausdrucks verleihen diesem Frauenkopfe einen eigenthümlichen Zauber [8]. Um den Leib des herrlichen Weibes schlingt sich ein Schriftband, das in Majuskeln den Spruch trägt: »O felix mater cvivs vbera ill lactab$\tilde{\text{v}}$t« — eine Abbreviatur von Lucas 11, 27. Wie zur Bekräftigung des prophetischen Wortes und ein Sinnbild des Geistes, der über den Versammelten leuchtet, schwebt von oben die hl. Taube zwischen die Seherin und ihren Nachbar herab. Dieser, eine machtvolle Greisenfigur in Tunica, stützt auf die rechte Schulter der jungen Frau die geballte Linke, welche eine Bandrolle mit der Aufschrift: »Egredietvr virga de radice Jess(e)« gefasst hat. Das gebietende, gramdurchfurchte Antlitz, im Schmucke dichten Haupthaars und eines langfliessenden Bartes deckt sich völlig mit dem altüberlieferten, schon im Malerbuche vom Berge Athos vorgezeichneten Prophetenbilde des Jesaias, dessen Canticum, Cap. 11, 1, die Weissagung entnommen.

Neapels antike Bildwerke p. 73 Nr. 222, und Clarac, Mus. de sculp. 480, 921 B), nach der er seinen Stich fertigte, als Hermaphroditen angesehen, wie sich denn das Werk bereits bei Aldovrandi unter dieser Bezeichnung erwähnt findet. Vgl. H. Thode, Die Antiken in den Stichen M. Antons etc. (1881) S. 2 f., und Pulszky, Beitr. zu Raphael's Stud. d. Ant. (1877) S. 21.

[8]) Naya hat ihn auch gesondert photographirt, Nr. 998 a.

Linker Hand, in Profilstellung, den nach vorne gekehrten Blick auf den Boden geheftet, beschliesst die Darstellung eine andere, jugendliche Frauenerscheinung — kleiner als Jesaias, der selbst kleiner als die weibliche Eckfigur zur Rechten — in der nämlichen, nur weltlich freier behandelten Modetracht wie diese. Ueber die gescheitelte, wellige Haartour ist eine ob der Stirn in einem Perlbehang endigende Kopfschnur gelegt, eine Kette fällt über das stark geschnürte, ausgeschnittene Kleid, das im Nacken ein Mousselinhemd aufsteigen lässt; unter den Hängeärmeln tritt der prall anliegende Unterärmel mit Manschette hervor. In der linken hält die Figur ein langes Breve mit der Verheissung: »Nasci debet prophet(a) absque patre de femina nomine Maria.«

Obwohl sich dieser Spruch in den »Oraculis Sibyllinis« — soweit das treffliche Wortregister in der griechisch-lateinischen Ausgabe C. Alexandre's (Paris, Firmin-Didot, 1841—1856) Auskunft gewährt — nicht ermitteln liess, kann doch kaum daran gezweifelt werden, dass die beiden Frauen nicht »Maria« und den »Erzengel Gabriel« — wie Naya's Katalog angibt — sondern zwei Sibyllen vorstellen, zwei der classischen Seherinnen also, welche die christlich-mittelalterliche Kunst — auch die dramatische der Weihnachtsspiele — als Repräsentantinnen des Heidenthums ja so häufig zu Gestalten des alten und neuen Bundes in prophetische Beziehung setzte. Schon in einem, auf der Pariser Nationalbibliothek erhaltenen, nach der Abschrift in das 12. Jahrh. hinabreichenden pseudo-augustinischen Tractat: »Sermo beati Augustini episcopi de natale domini«, der wie M. Serpet in seiner Abhandlung: »Les prophètes du Christ« (Bibliothèque de l'école des chartes, Ser. VI t. 3 et 4) nachgewiesen, die Mysterienlitteratur bis ins 15. Jahrh. beeinflusst hat, findet sich die Zusammenstellung einer Sibylle mit den Propheten — wenn man nicht auf das byzantinische Malerbuch zurückgreifen will [9]). In den Niederlanden scheint nun zur Renaissance-Zeit die Beliebtheit des mittelalterlich-typologischen Gegenstandes — wohl zum Theil in Nachwirkung der neuen Lehre — wieder aufgelebt zu sein, wie ein Hauptwerk des Pseudo-Mostert, Nr. 262 des Antwerpener Museums (Phot. von G. Zazzarini in Antwerpen), zeigt [10]). Wie sich auf unserem Bilde zu zwei Verkünderinnen der Menschwerdung Christi aus der Zeit ante legem ein solcher aus jener sub lege gesellt, in gleicher, nur reicherer Anordnung haben auf dem Antwerpener Gemälde zwei Sibyllen zwei Propheten — deren einer wiederum Jesaias — und eine alte Prophetin in die Mitte genommen, indess über ihnen die Halbfigur der Madonna in Wolken

[9]) Eine für den heutigen Standpunkt der Monumentenkenntniss natürlich nicht mehr erschöpfende Aufzählung von Sibyllendarstellungen bei Piper, Mythol. u. Symbolik der christl. Kunst I, S. 472 ff.; die von Didron, Iconogr. chrétienne, Histoire de Dieu, S. 317, Anm., in Aussicht gestellte Sibyllen-Ikonographie von F. de Guilhermy ist m. W. nicht erschienen, und tritt auf dem neuerdings so eifrig angebauten ikonologischen Gebiete hier eine empfindliche Lücke zu Tage.

[10]) Vgl. Catal. du musée d'Anvers, III. Ed., S. 259 f.; Havarel, La peinture hollandaise (Paris 1882) S. 42; Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Malerei II, 530; Waagen, Handbuch I, 143; ders. im Kunstblatt 1840, Nr. 29 u. 1847, Nr. 55; Passavant, ebenda 1843, S. 262.

erscheint. Aber ferner: in der Sibylle rechts auf dem Antwerpener Bilde begegnen wir offenbar der Huldgestalt der einst in Venedig befindlichen Tafel. Auch die Tracht ist im Grossen und Ganzen die nämliche; nur die Hängeärmel sind aus Hermelin, die Unterärmel Brokat; das Buch fehlt, die Linke erscheint vielmehr sprechend erhoben, die Rechte in naiv-naturalistischer Geste an den Leib gedrückt, um welchen sich ein Spruchband mit der Legende: »Gremium virginis erit salus populi« windet. Dieser Spruch, in erweiterter Fassung bei der Sibylle Memlings im Hospital St. Johann zu Brügge (s. Crowe und Cavacaselle: Gesch. d. altniederl. Mal., D. A., S. 304, Anm. 3) und der ebenfalls dem Mostert zugeschriebenen Sibylle der Sammlung Hainauer in Berlin (Phot. von Braun; Ausstellung von Werken älterer Meister, 1883, Nr. 18) wiederkehrend, gestattet, auch in der Antwerpener Eckfigur die »Sibylla Sambetha quae est persica an. ante Christ. nat. 2040« — so sind die beiden letzterwähnten Frauenbilder benannt — zu erkennen [11]). Ob desgleichen mit der Sibylle unseres Bildes die persische gemeint sei, nach der Verschiedenheit der Weissagung, trotz der Identität der Physiognomie mit der Antwerpener bleibt fraglich [12]). Die dieser links gegenüberstehende hat mit der zweiten der classischen Seherinnen unserer Darstellung Haltung, Miene und Tracht — die letztere ist nur um eine Brokathaube bereichert — gemein, während die Züge andere sind. — Welche Sibyllen nun in dem venetianischen Bilde eingeführt sind, dürfte sich aus den Aufschriften der Bandrollen allein schwerlich ergeben, zumal für dieselben nicht bloss Bibelstellen und Citate aus den sibyllinischen Orakeln, sondern auch Sprüche aus den institutiones divinae des Lactantius, den das ganze Mittelalter hindurch im Schwange gewesenen pseudosibyllinischen Wahrsagungen, endlich auch frei Erfundenes gewählt zu werden pflegte (s. Alexandre a. a. O. Bd. II, 302). So stehen jener nicht weiter belegbaren Sibyllenlegende unseres Bildes gleichzeitig eine in den »Heures a l'usaige de Ronan«,

[11]) Die völlig unbegründete Bezeichnung der Sibylle bei Hainauer — welche übrigens nicht, wie Hymans, van Mander-Ausgabe I, S. 267, berichtet, die Persönlichkeit der Antwerpener Sibylle wiedergibt — als Porträt der Margarethe von Oesterreich, der Gouvernantin der Niederlande, hat bereits Bode, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. IV, S. 133, zurückgewiesen.

[12]) Diese reizvolle weibliche Halbfigur, wiederholt Nr. 264 des Antwerpener Museums (gestochen von J. Folkoma 1753 und von Corneille van Noorde 1769) und ein Bild der dortigen Beghinenkirche; in dem ersteren Bildnisse hatte man früher allgemein das nach van Mander von J. Mostert gemalte Porträt der Jacqueline von Bayern, Gräfin von Holland († 1436), und in dem Pendant Nr. 263 ihren vierten Gemahl Frank von Borselen († 1470) erkannt; die auf dieser Grundlage construirte künstlerische Persönlichkeit des Haarlemer Meisters schwebt aber bekanntlich heute in der Luft, da beglaubigte Bildnisse der Jacqueline wie der Stich des C. Vischer, angeblich nach einem van Eyck-Porträt, oder jener des Philipp Galle in den Principes Holandiae et Frisiae, auct. M. Vosinero etc., Antwerpiae 1578 (Taf. 29), von dem Museumsbilde, auf dem das Wappen zudem später aufgesetzt wurde, möglichst gründlich abweichen; Scheibler hält denn auch das letztere für eine Copie aus der besprochenen »Deipara virgo« des Pseudo-Mostert, das männliche Brustbild (Nr. 263) für eine Arbeit des Mabuse.

Paris, S. Vostre (ca. 1508), der cumäischen Sibylle in den Mund gelegte Sentenz (angeführt bei du Meril: »Origines latines du thèatre moderne«, Paris 1849, p. 186) und eine Verheissung der delphischen Sibylle in den »Zwölf Sibylle-Weissagungen / Vil wunderbarer zukünfft / von anfang biss zu end der Welt besagende. Der Künigin von Saba / Küng Salomō gettane Prophezeie (Frankfurt 1531 u. 1534. 4) — letztere überdies auch mit einem Wort des Jesaias in Verbindung gebracht — inhaltlich sehr nahe.

Zweifellos gehört der Künstler des von Naya vervielfältigten Bildes dem Kreise des sog. Jan Mostert an; er hat aber nicht etwa eine auszugsweise Copie nach dem Gemälde in Antwerpen geliefert, als welche sich ein aus ungarischem Privatbesitz auf der Dresdener Holbein-Ausstellung aufgetauchtes Sibyllenbild vor dem Urtheile v. Zahn's (Jahrb. f. Kw. V, 198 f.) darstellte. Eben in der freien Anlehnung an die »Deipara virgo« gibt sich der Maler als der »Meister der weiblichen Halbfiguren« zu erkennen, wie Scheibler den häufig vorkommenden, bereits von Waagen (Kdm. in Wien I, 324) in seiner Eigenart gewürdigten Nachfolger des G. David getauft hat, eine Benennung, die bei Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Mal. II, 516, im Cicerone II[5], S. 659 l und dem Gemäldekatalog des Germanischen Museums (1885; zu Nr. 68) Anklang gefunden, indess Justi kürzlich (Zeitschr. f. b. K. XXI, S. 133 u. 139) nach einer Lieblingsfigur freilich nicht nur dieses Niederländers der Epoche die Bezeichnung »Meister der Magdalenen« für ihn gebrauchte. Die beiden Sibyllen sind ganz aus dem Typus seiner eleganten, etwas schmachtenden Modeheiligen herausgewachsen; gewöhnlich einförmig-kokette, rundliche Lärvchen auf kräftigem Hals und Nacken, mit breiten Stirnen, in die sich das gescheitelte Haar hineinkräuselt, halbgeschlossenen, dünnbewimperten Augen, unter spärlich behaarten Brauen, kleinem Mund mit sinnlich voller Unterlippe, langfingerigen, peinlich gepflegten Händen; hier aber, im Anschluss an Mostert, ins Grosse umcomponirt und bei der Sibylle rechts — das Modell mag freilich das Beste gethan haben — zum Ausdruck echtester seelischer Schönheit emporgeläutert.

Höchstwahrscheinlich gleichfalls unserem Anonymen ist die interessante Tafel im Museo Correr S. VI, Nr. 70 beizulegen, die sich der richtigen Benennung — sie gilt als Mostert — wohl nur in Folge der ausnehmend schlechten Beleuchtung entzogen hat (vergl. Lazari, Notizia delle opere etc. S. 33, Nr. 162; Hymans, Ausgb. des van Mander I, S. 266): Zwei Mädchen in der reichen niederländischen Zeittracht musiciren vor einem mit Früchten, Weingläsern und einem offenen Notenbuche besetzten Tische; die eine spielt die Flöte, die andere die Laute, zwischen ihnen gibt ein sitzender Jüngling den Tact, dem eine Alte Wein in einem Silberbecher credenzt; im Grunde ist die an einem Baume befestigte Draperie zurückgezogen und gestattet einen Blick in die Landschaftsferne. Scheibler nimmt mit Recht an, dass die Scene aus der Parabel vom verlorenen Sohn gegriffen sei. Das Sujet der musicirenden Fräulein finden wir nun in der nämlichen Auffassung — die Figuren sind als Kniestücke gegeben — auf dem liebenswürdigen Mädchenconcert, Nr. 169 der Galerie Harrach in Wien (Phot. von V. A. Heck), von welchem die Galerie

zu Weimar eine unerkannte Originalwiederholung mit geringfügigen Aenderungen besitzt. Die beiden letzteren Werke wird man mit den Halbfiguren-Heiligen, denen der Meister seinen Namen verdankt, der Magdalena in der Ambrosiana zu Mailand (Sala V, Nr. 251), der hl. Catharina in der Brera (Nr. 453) und der Magdalena in der Akademie zu Venedig (Loggia Paladiana, Nr. 43 [13]), wohl in seine frühere, augenscheinlich von B. van Orley beeinflusste Periode setzen müssen: eine Schaffenszeit, die neben der Anbetung der Könige im Germ. Museum zu Nürnberg (Nr. 68; »Schule des B. van Orley«) vor Allem in dem von Scheibler als Hauptleistung unseres Anonymen erkannten Turiner Kreuzigungaltar (Phot. von Brogi, Nr. 2521) gipfelt, welcher directe Analogien mit der Kreuzabnahme Orley's in der Eremitage (Phot. von Braun, Nr. 474; Holzschnitt in Wauters' Peint. flam., p. 145) aufweist. In seiner Spätzeit scheint ihn hingegen der sog. Mostert angezogen zu haben, und diese Epoche kennzeichnet schlagend — als Gegenpol des Turiner Triptychons — das ehemals in Venedig befindliche Gemälde.

Italienische Einflüsse gehen bei dem etwa zwischen 1520—1540 thätigen, nicht gerade übermässig charaktervollen Meister durch, der, wie man schon aus seinem häufigen Vorkommen in Italien schliessen möchte, vielleicht selbst im Süden geweilt. Nur die von Wörmann a. a. O. behauptete Einwirkung Raphael's ist mir nicht recht erfindlich: die Magdalena der Ambrosiana gemahnt eher mailändisch, die Sibylle links auf dem venetianischen Bilde — vornehmlich in der Haltung — palmesk, der feine Porträtist der Harrach'schen Tafel scheint von der Weise des Fr. Clouet nicht unberührt geblieben zu sein.

II.

Padua — Cremona — Bergamo.

Nicht leicht fällt es zwei im Museo civico zu Padua als H. v. d. Goes geltenden Tafeln: Darbringung Christi und Anbetung der Könige (Nr. 30 und 36; früher Nr. 662 und 661) ihren künstlerischen Heimathspass abzufordern. Die belgische Fachlitteratur, soweit sie die Bilder summarisch erwähnt, versieht diese Benennung mit einem höflichen Fragezeichen (H. Hymans, Le livre des peintres de C. v. Mander, Paris, Rouam 1884, p. 57; A. J. Wauters, Peinture flamande, Paris, Quantin, p. 72; Alph. Wauters in der Biogr. nat. de Belgique, t. VIII, 44). Eisenmann dagegen ist in Schnaase's VIII. Bd. (S. 210, Note 2) und in Dohme's »Kunst und Künstler« I, Nr. 12, S. 7 — bislang unwidersprochen — für die Echtheit der Gemälde eingetreten, zunächst wohl durch den von der flandrischen Sitte abweichenden Maassstab — die Figuren sind mehr als ein Drittel lebensgross — und die hiedurch bedingte breitere Anlage an den Portinari-Altar erinnert. Natürlich lassen sich zu Gunsten des Wagnisses, eine italienische Galeriebestimmung in Betreff eines Niederländers für probat zu erklären — zumal v. d. Goes in Italien ein gangbarer Lücken-

[13]) Eine gute Copie dieser Magdalena hängt als »Schule Holbeins« in der Galerie Czernin in Wien (III. Saal, Nr. 64), an der Waagen (Kdm. in Wien I, S. 302, Nr. 23) nur die niederländische Herkunft wahrnahm.

büsser ist — noch einige gewichtigere Gründe ins Treffen führen. So verräth die überschlanke Madonnengestalt der »Darbringung« mit dem kurzen Oberkörper, ihr hochstirniges Antlitz mit kleinem geschlossenen Mund, wenig vortretender Nase, den schwer gesenkten Augendeckeln unter dünnen Brauen — die ganze Physiognomie von halb grämlichem, halb gelangweiltem Ausdruck — entschiedene Verwandtschaft mit der Maria auf der »Geburt« des Florentiner Triptychons, wie der hl. Margarethe auf dem rechten Flügel desselben, während die jugendlichere Gottesmutter der »Anbetung« und das kerzentragende Mädchen hinter Maria — letzteres übrigens direkt Roger v. d. Weyden nachempfunden — sich wieder dem anmuthigeren völligeren Schlage der Magdalena auf dem Stifterinnenflügel des Altars in S. Maria Nuova, der gleichen Heiligen in der »Beweinung« des Belvedere [14]), der Eva auf dem »Sündenfall« der Ambraser Sammlung (Beschr. Verz. d. Gemälde i. d. kunsthist. Samml. d. Kaiserhauses II, Nr. 826) nähert. Was die engere Aehnlichkeit dieser Frauenköpfe unter einander und mit den derselben Typenfamilie entsprossenen adorirenden Engeln auf der Mitteltafel des Florentiner Bildwerkes bewirkt, ist die identisch wiederkehrende, gussartig harte Modellirung, das visionäre Weiss der breitflächigen Wangen und Stirnen, die schwach betonten Mittelpartien der Gesichter. Die Landschaft der »Anbetung« ferner, ein nach linkshin ansteigender, mit niedrigen Bäumen bestandener Hügelplan von herbstlicher Stimmung, erinnert in den Linien augenfällig an den Hintergrund des »Sündenfalles«, der seinerseits wieder manches gemeinsame Motiv mit dem coupirten Terrain, durch das auf dem rechten Flügel des Portinari-Altars die hl. drei Könige sich anreihten, aufweist. Von Details lässt sich H. v. d. Goes' Vorliebe für geschlossene Finger beobachten — es fehlen nur die Reflexlichter auf den Nägeln. — Das Muster der Tempelfliesen im »Opfer Mariä« wäre mit jenem in der Münchener »Verkündigung« (Pinak. Nr. 114) zu vergleichen. Auch der compacte Vortrag, die harten Localfarben, die kalt-grauen Schatten, der kühle Gesammtton, würde seiner Handweise entsprechen. Auffällig ist hingegen die Abwesenheit jeder Verwandtschaft der Männerköpfe mit jenen des Triptychons in S. Maria Nuova: die hiesigen, zumeist hagere, schwarzbärtige Gesichter von schmutzig-braunem Carnat, die Nasenenden häufig aufgequollen, mit tiefen Furchen unter den Augen wie zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln, sind nämlich von so imposanter und durchgebildeter Hässlichkeit, dass dieselbe einen höchst bezeichnenden Charakterzug des fraglichen Künstlers zu begründen scheint. Unter den verschiedenen Bartformen vermisst man jenen vom Meister gerade bei älteren Köpfen bevorzugten Backenbart, der ziemlich tief längs des Wangen-

[14]) Diese im äussersten Affect in die Kniee gebrochene Magdalena mit dem dem Beschauer zugekehrten bethränten Antlitz, deckt sich in Miene, Pose und Gewandung — nur die Anordnung des Mantels wie der Faltenwurf überhaupt sind andere — beinahe völlig mit der gleichen Heiligenfigur auf der im Louvre dem Roger zugeschriebenen Beweinung, die aber Scheibler sehr mit Recht für ein Werk des Dirk Bouts hält (Phot. von Braun, Nr. 250); zu dieser Magdalena des Pariser Bildes befindet sich die zuverlässig echte Silberstiftstudie — seltsamer Weise bisher unerkannt — in der Albertina (ausgestellt unter Nr. 91, als Roger v. d. W.).

randes ansetzt, um unter dem Kinne, wo er mit starken Lichtern gehöht ist, in dichter Masse divergirend auszuladen. Ebenso wenig findet sich das weichknitterige, gekröseartige Gefält seiner Wollen- und Brokatstoffe; endlich liessen sich auf seine Farbenscala allenfalls ein helles Grün und Roth zurückführen — neben welchen Dunkelolive mehrfach verwendet erscheint — während das Blau, das er gegen Grün zu brechen und mit einem Orange- oder Citronengelb zu verbinden liebt (s. Waagen, Kunstblatt 1847, S. 201), die weissen und karminroten Gewänder, die blaugrünen Tonfernen völlig ausgeblieben sind. Die oben berichtete eckige Hässlichkeit der männlichen Figuren, die undramatisch-steifen Compositionen lassen auf Beziehungen zur holländischen Schule (Dirck Bouts) schliessen, die freilich auch bei v. d. Goes vorausgesetzt werden müssen. Eisenmann's ältere Annahme behält darum nach wie vor Vieles für sich, um so mehr, als nicht nur mir, der ich das Florentiner Hauptwerk lediglich aus den Photographien Alinari's kenne, der gegenwärtige Zustand der arg retouchirten und neuerdings überfirnissten Bilder ein endgiltiges Urtheil erheblich erschweren dürfte.

Zuversichtlicher kann die Vaterschaft H. v. d. Goes' für ein Madonnenbildchen in Casa Cereda-Rovelli zu Mailand behauptet werden, dem gegenüber bereits Scheibler und v. Seidlitz — ohne ihre Vermutung zu veröffentlichen — auf den Meister von Gent gekommen sind; 1872 war es gelegentlich der esposizione di arte antica in der Brera ausgestellt (Sala III, Nr. 70; Sc. fiamminga) und wurde von P. Mantz, Gaz. des B.-Arts II. sér., t. VI, 459 als »Art Memling's« bestimmt. Die Tafel (20 × 14,5 cm) zeigt die Halbfigur Mariens, die ihr sie umhalsendes Kleines inbrünstig küsst — ein Motiv echt nordischtrauten Mutterglückes, wie es in ganz ähnlicher Weise z. B. im Breviarium Grimani auf Tafel CIX (der Ausgburger Ant. Perini's) festgehalten ist. Ein dunkelblauer Mantel umgibt die Schultern der Madonna, auf die eine volle Flechte des goldblonden, sauber gescheitelten und mit einem schwarzen Bande geschmückten Haupthaares fällt. Schon die fleischige, von der Wurzel aufwärts gefurchte Hand, mit der sie das wohlentwickelte, gelbhaarige Kind an sich presst, die faltenreichen Fingergelenke und scharf beleuchteten Nägel — man vergleiche die Hände des betenden Cardinals von Bourbon im German. Museum zu Nürnberg (Nr. 22 Phot. von Danner, und im Messmer'schen Photographienwerk nach Gemälden der Boisserie-Galerie; Lithogr. von Strixner) — die anatomisch gewissenhafte Wiedergabe der Halswirbel, das Grübchen am Kinn, die schütteren Brauen wie bei der Eva des »Sündenfalles«, das Gefält der Windel deuten auf v. d. Goes. Die lichte Gesammthaltung — auch das Carnat ist nur leicht geröthet — die emailartig glatte und gediegene Mache vervollständigen das »Cachet« des Meisters und vergegenwärtigen recht eigentlich, was Lemaire in seiner »Couronne margaritique« mit den vielberufenen »tretz netz« gemeint hat.

Der alt-van-Eyck'sche Vorwurf der Madonna in der Kirche ist auf einem zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen niederländischen Bilde des Museo Ponzoni zu Cremona (Nr. 378) wieder einmal zu vollendeter perspectivischoptischer Wirkung gebracht. Im linken Querschiff eines spätgothischen

Münsters, aus dem sich über eine masswerkgezierte Balustrade und den hohen Lettner hinweg ein Blick in den durchsonnten Chor mit Umgang öffnet, steht auf einem mit vergoldeten Krabben ausgesetzten Steinsockel die schon stark matronale Madonna; im Profil nach rechts gerichtet, von einem schwarzen, goldgesäumten Mantel umflossen, wendet sie das, von üppigem Blondhaar eingerahmte breite Gesicht, mit freundlich-behäbigem Ausdrucke leicht nach vorne, dem mit einem Hemdchen bekleideten, wasserköpfigen Kinde zu, das den Arm um den Hals der Mutter schlingt, indess sein rechtes Füsschen in ihrer Hand ruht. Zu Häupten Mariens spannt sich ein brauner Baldachin, von dem vier Engelputten den Vorhang hinwegziehen; drei andere kommen über dem am benachbarten Pfeiler angebrachten Heiligen-Tabernakel herangeflogen. Im Chore wird ein auf einem Querbalken errichtetes Crucifix zwischen den Figuren Marias und Johannes', einige Kirchengänger und auf einer Empore ein gekröntes Paar sichtbar. Das Spiel des durch die Lettnerthür und seitlich durch hohe Butzenscheibenfenster einströmenden Lichtes auf dem bunten Marmorgetäfel des Vor- und Mittelgrundes lässt sich wie ein Vorklang P. de Hooch'scher Beleuchtungseffecte an; die Krone der Gottesmutter, ihr perlenbesetzter Brustlatz, die vergoldeten Zierglieder der flamboyanten Gothik sind mit der ganzen unerreichten Miniatorenbravour der van-Eyk-Schule herausciselirt. Einen Anhaltspunkt für die Datirung des kostbaren Gemäldes liefern die Ornamente an der Rückenlehne eines rechts von Maria aufgestellten Betstuhles: diese in Ranken auslaufenden Grotesken, Delphine, den aus einer Vase emporwachsenden Puttenkopf verwenden in den zwanziger Jahren die Hochfüllungen des Lucas von Leyden und Allaert Claesz, der sie indess schon von den deutschen Kleinmeistern übernimmt. Andererseits offenbart sich in der Zeichnung gerade der feisten, reizlosen, aber höchst individuell gebildeten Kinder, mit den übergrossen, tief im Nacken sitzenden Köpfen, den aufgetriebenen Leibern — durchwegs verwandt den Engeln auf der Mitteltafel des niederländischen Reisealtärchens (Zeitschr. f. b. Kunst XXIII zu S. 25) — in den goldbraunen Lasuren des von G. David beeinflussten Madonnenkopfes, den gelblichen Lichtern, der fein beobachteten Lichtperspective mit dem Silbertone der entfernteren Pläne Geist vom Geiste des jungen Mabuse, wie er sich in voritalienischen Werken, z. B. der Madonna am Brunnen in der Ambrosiana, so liebenswürdig ausgesprochen; einem Zeit- und vielleicht jüngeren Schulgenossen des frühen Gossaert, der wie dieser knapp vor Thorschluss der nationalen Renaissance stand, dürfte denn die sehenswerthe Tafel beizuschreiben sein, deren fein componirter, aber nicht originaler, italienischer Rahmen die damals über die niederländische Kunst hereingebrochene Fremdherrschaft symbolisch zu versinnlichen scheint.

Das Knabenbrustbild Jan v. Scorel's in der städt. Galerie zu Bergamo (Abth. Lochis; 39 × 28 cm) haben Scheibler und Bode im Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. II, 211 seinem wahren Urheber zurückerstattet, während sich der Katalog von 1881 (Nr. 240; früher 115 u. 234) bereits glücklich zu einem »Messis Quintino« aufgeschwungen hat. Eine Inschrift auf der Rückseite des Porträts soll besagen, dass es das jugendliche holländische Gelehrtenwunder

Andrea Canter (vergl. Nouvelle biographie génerale, Paris, Firmin Didot VIII, 526) darstelle; da von dieser Leuchte der Wissenschaft um die Mitte des 15. Jahrhunderts kein anderes beglaubigtes Bildniss auf uns gekommen, so steht und fällt die Richtigkeit der Benennung mit der Vertrauenswürdigkeit jener von mir nicht geprüften Signatur. Die unter Nr. 133 ebenda dem Memling zugeeignete Madonna in Landschaft (65 × 45 cm.) mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im Grunde zählt Hymans' Ausgabe und Commentar des van Mander I, 72 befremdender Weise als sicheres Werk des G. David auf. Die Wiederholung in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 134) geht gegenwärtig als »Cölner Meister nach 1500 unter Einfluss des Jan Joost«, während sich Scheibler für eine alte Copie nach einem Niederländer aus der Richtung des »Meisters des Todes Mariä« erklärt. Nur von dem letzteren Verdachte möchte ich das ohnehin durch eine Restauration hart mitgenommene Bild gereinigt sehen, das mir in den Spuren einstiger Echtheit beträchtliche Reminiscenzen an Patinir's Art zu enthalten scheint. — Das als Holbein ausgegebene männliche Brustbild Nr. 62 (23 × 21 cm; alte Nr. 201) hat Lermolieff-Morelli (Die Werke ital. Meister etc., S. 175 f.) in die Frühzeit Jacopo de' Barbari's verwiesen — eine Bestimmung, die kaum allseits überzeugen dürfte, wie ich denn auch in dem Belvedere-Porträt Nr. 203, das als Analogon angerufen wird, trotz der erdrückenden Doppel-Autorität Mündler's und Morelli's, die Hand des auch noch so jugendlichen Deutsch-Venezianers nicht zu erkennen vermag. Durch frappante Aehnlichkeit in der Behandlung mit dem Augsburger Stillleben legitimirt sich dagegen das Bildchen eines Falken in der Sammlung Layard zu Venedig, wie bereits der »Cicerone« II⁵, 643 k vermuthet, als Werk des Barbari. In dem Porträt zu Bergamo aber bescheiden sich Crowe und Cavalcaselle (Gesch. d. italien. Mal. d. A., V, 127) wohl mit Recht, den allgemein bellinesk-antonellesken Charakter festzustellen.

Die Bekanntschaft eines kunstgeschichtlich, so viel ich sehe, völlig jungfräulichen, niederländischen Triptychons in Bergamo (Pal. Grumelli, Via porta dipinta, 15) danke ich der Güte des hier ja autochthonen G. Frizzoni. In weitgedehnter Fluss- und Berglandschaft vollzieht sich die Anbetung der Könige. Auf dem Mittelbilde (80 × 70,5 cm) sitzt vor einer Pfeilerhalle die Madonna in blaugrünem Kleide und weissem Kopftuch, das Kind auf dem Schoosse, dem der älteste Magier, zur Rechten knieend, ein gebuckeltes Metallgefäss darreicht. Ein ehrwürdiger Graukopf, trägt er die reiche burgundische Hoftracht, gelben Brokatrock, hermelingefütterten rothen Mantel, Stulpenstiefel; seine schwarze Kappe liegt auf der Erde. Stehend harrt hinter ihm der zweite König der Aufwartung, in rothen Strümpfen, Damastgewand, dunklem, mit gelbbrokatenem Brustlatz wie Achselstücken geziertem Oberkleid und schwarzer, grüngefütterter Mütze. Auf dem rechten Seitenflügel (80 × 29,5 cm) folgt der Mohrenfürst in langem lichtgrünem Mantel mit Schlitzärmeln über dem Brokatrock, einer Kappe gleichen Stoffes mit hellblauer Sendelbinde auf dem Haupte, in der Rechten einen Deckelpokal. Vier Leute aus der Begleitung — darunter einer, vom Rücken gesehen, mit Helm, ein anderer roth beturbant — beschliessen auf dieser Tafel die Scene, während Joseph in weissen Beinlingen

und violettem Mantel auf dem linken Flügel heranschreitet. Das weite Thalgesenke, das in der Ferne ein blaugrüner Gebirgszug säumt, fasst, indem sich die Linien der Landschaft auf den Nebenbildern fortsetzen, den ganzen heiligen Vorgang zusammen; Reiter sprengen durch den Fluss auf der Haupttafel, im Mittelgrunde des rechten Flügels entwickelt sich auf der unter seltsam gespaltenen Felswänden gebahnten Heerstrasse die Ankunft des Zuges mit lebendig geschauten Episoden, wie einem die Ballen öffnenden Packknecht, einem schwer beladenen Kameele u. s. w.; im Grunde der linksseitigen Tafel erscheinen die Hirten hinter Joseph. Schon diese liebevolle Schilderung der landschaftlichen Scenerie, deren Coulissen sich tief in den Vordergrund schieben, die epische Breitspurigkeit des Vortrags, die stracken Gestalten von vornehmer Haltung und liebenswürdigem, mild-ernstem Ausdruck lassen mit Sicherheit an einen Meister aus der Nachfolge Memling's denken, die den Uebergang von der Eyck'schen Schule zu Qu. Massys vorbereitete; die rundlichen, oft zu schweren Köpfe, das email-glatte Carnat, die grell neben einander gestellten Gewandtöne wie Carmesin, Rosa, Hellblau, Violett, Knallgrün, Gelb, die Schmuckfreude, die sich nicht genug thun kann in Wiedergabe der Modetrachten mit ihren bunten Sammten, Broderien, Edelstein- und Goldbehängen, das pastos-lockere Impasto, die glasigen Lasuren, eine Figur wie Joseph gemahnen des näheren an die Art des G. David; von bezeichnenden Einzelheiten sei das eingehende Naturstudium in dem gelbbräunlichen Baumschlag, das ja gleicherweise an Davids »Taufe Christi« in der Brügger Akademie gerühmt wird, die schrundigen Felsmassen, die auf dem Belvedere-Triptychon mit dem Erzengel Michael (aus der Sammlung Artaria) in ganz ähnlicher Bildung wiederkehren, vergl. auch den Codex Grimani, Ausgabe von Perini, Taf. LXXVII u. IXC, hervorgehoben; indess ist die Composition bereits ungleich bewegter als bei G. David, die Charakteristik, z. B. der dicknäsigen Physiognomien im Gefolge des Mohrenkönigs, eine weit energischere; etwa im zweiten, späten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mag einer der leider so zahlreichen anonymen Mit- und Nachstrebenden des Malers von Brügge diese künstlerisch hervorragende Epiphanie gefertigt haben, die schärfer aufs Korn zu nehmen der belgischen Fachforschung wärmstens empfohlen sei.

III.

Mailand.

Im dritten Saale der Ambrosiana dämmert in spinnwebiger Plafondecke eine beachtenswerthe hl. Familie in Halbfiguren vom Meister des Todes Mariä (Nr. 117). Freilich erscheint im vorliegenden Falle die Massregelung insofern halbwegs gerechtfertigt, als die Tafel, vermuthlich in Folge unverständigen Putzens — der Farbenkörper der unteren Partie ist durch eine Säure völlig zerrissen — arg gelitten hat. Die obere Hälfte dagegen bis auf einige Nachdunkelungen — so mag das jetzt schwarze Kleid der Madonna ursprünglich blau gewesen sein — leidlich erhalten, giebt sich als eine zumal in der Feinheit der Modellirung durchaus ebenbürtige, gleich-

sinnige Wiederholung der Maria mit dem Kinde im Wiener Belvedere (Beschr. Verzeichniss II, Nr. 1003) — unter Hinzufügung Josephs und eines kleinen Landschaftsausschnittes links vom Vorhange hinter Maria. Das Mailänder Bild (77 × 58 cm) weist eine unbedeutende Vergrösserung gegenüber dem Wiener (71 × 55 cm) auf; Details, wie das Haar des Kindes, die Halsschnur, mit der es spielt (Korallen statt Bernstein) das Kleidfutter Mariens, die Farbe des Tischchens sind frei verändert; auf letzterem ist zur halben Citrone mit angelehntem Fruchtmesser noch ein halbgefülltes Rothweinglas, ein mit dem siebenarmigen Leuchter, einem Hahne und einem triangelartigen Zeichen besticktes Tuch, ein Nadelkissen und eine Zwirnspule hinzugekommen. Hinter einem rothen Parapet mit frühgothischem Masswerk erscheint links Joseph in rothem Rock, dunklem, ärmellosem Ueberwurf, breitkrämpigem, hohem Strohhut, den Kneifer auf der Nase, aus einem in gothischen Minuskeln beschriebenen Breve das »Benedictus« und »Magnificat« abbetend; ein von duftig grünen Bergketten eingeengtes Flussthal, darin Mühle, Schloss und Teich, taucht hinter ihm auf. Dieser Joseph ist in der allgemeinen Auffassung ein Doppelgänger des Nährvaters der hl. Familie in der Wiener Akademie (Nr. 242), die bekanntlich eine wenig verschiedene Doublette der Nr. 469 der Eremitage darstellt [15]). Das Archetyp der ganzen Composition bietet möglicherweise ein Hauptwerk aus der Frühzeit unseres Meisters im Palaste Balbi-Senarega (oder Balbi-Piovera) zu Genua (vergl. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Mal. II, 446, Cicerone II[5], 661i, Dohme's Kunst und Künstler, I[1], Nr. XVI, S. 38, Förster, Denkm. deutsch. Kunst XI, 18); wenigstens erblickt Bode neuerdings in dem Wiener Bilde — freilich bisher mit dieser Ansicht vereinsamt — blos eine Werkstattcopie nach dem Genueser, wonach auch die Eigenhändigkeit der Mailänder Tafel in Zweifel zu ziehen wäre.

In Oberitalien begegnen nun öfters Madonnenbilder in der nämlichen Massys und Mabuse ja nicht minder geläufigen Genreauffassung — dem jugendlichen Appetit der Kinder wird stets mit einer Südfrucht, Rothwein oder Himbeersaft zum Nachtisch aufgewartet — die sich aber in der Behandlung am nächsten dem Meister des Todes Mariä anschliessen. Vorab seien drei Exemplare zusammengestellt, die völlig ein und dieselbe Mache zur Schau tragen. Mailand, Casa Cereda-Rovelli [16]) (85,5 × 57 cm): In niederländischer Frührenaissance-

---

[15]) Nr. 1497 des Belvedere (Beschr. Verz. Bd. III), Replik des Bildes in der Akademie oder in Petersburg, von Scheibler (Repert. f. Kunstw. X, S. 301) als unfertiges Werk vielleicht des Meisters selbst angesprochen, kann nur als geringe — und zwar trotz des Eichenholzes! — der Factur nach zu schliessen, oberdeutsche Copie gelten; sie ist zudem übermalt, freilich so dünn, das nicht bloss die Pentimenti des ersten, vermuthlich stark verwaschenen Auftrags, sondern auch die Schraffirung der Zeichnung durchschimmert. Ein völlig gleich angeordnetes Halbfigurenbild desselben Gegenstandes beschreibt A. Michiels, Hist. de la peint. flam. III, 429 Nr. 21 als Lucas v. Leyden, ohne Angabe des Aufbewahrungsortes.

[16]) Das im Cicerone II, 6610 dem »Meister des Todes« zugetheilte weibliche Bildniss der gleichen Sammlung ist sicher nicht von diesem, sondern nach der trockenen Behandlung und den dicken Fingern zu schliessen, eine Jugendarbeit

Nische thront die Madonna — Kniestück — das mit einem wassergrünen Hemdchen bekleidete Kind auf dem Schoosse, vor sich die kleine Desserttafel. In einem Aufsatze oberhalb des Thrones steht unter goldenem Kleeblattbogen die Bronzestatuette Gottvaters, die Gesetzestafeln in den Händen, auf zwei seitlichen rothmarmornen Säulen jene Adam's und Eva's; eine Säulenarkatur umkränzt die Nische, zwei übereinandergesetzte Columnen, bis zu ein Viertel der Bildhöhe reichend, fassen — wie z. B. auf dem Magdalenenbilde B. Bruyn's in der Liechtensteingalerie zu Wien (Kat. 1885, Nr. 721) — die Scene vorne ein. Links im Grunde wird bei einem Weiler, den ein Burgfels überragt, Joseph sichtbar, den Esel führend. Augenfällig ist zunächst die Uebereinstimmung der Madonna mit jener auf dem Flügelaltare des Meisters im Belvedere: das mildfröhliche, traumhaft befangene Oval des Antlitzes läuft wohl gegen das Kinn etwas spitzer zu, das Carnat spielt mehr in's Bräunliche; aber die gleichen röthlich-violetten Lichter heben sich von perlgrauen Schatten ab, die Lippen des kleinen Mundes sind in ebenso saftigem Kirschroth gefärbt und unter dem durchsichtigen, weichbrüchigen Schleier quillt das blonde Seidenhaar auf die Schultern; hier wie dort trägt Maria einen rothen Pelzmantel über blaugrünem Kleide. Die Terrainbeschaffenheit erinnert an den felsigen Hintergrund der Frankfurter »Beweinung« (Phot. von Braun, Nr. 93); die getigerten Marmorsäulen mit Bronzecapitellen sind ein von der grossen »Anbetung der Könige« in Dresden, dem Mittelbild des Belvedere-Triptychons, der hl. Familie in der Wiener Akademie und anderwärts her bekanntes Lieblingsmotiv des architektonischen Ziersinns des Künstlers, der auf ihnen und anderen Baugliedern, namentlich Gesimsen, auch sonst gerne Freifiguren in der Art des hiesigen ersten Elternpaares, das, hierbei bemerkt, die vlämische Abkunft unseres Malers wieder einmal kräftig betont, anbringt. Diesem ausserordentlich fein empfundenen und durchgeführten Gemälde, das jedenfalls wahrscheinlich aus der mittleren Zeit des Meisters herrührt und mit dem augenblicklich mehr als billig marktgänglichen Schlagwort der »Schulcopie« nicht abgethan werden kann, reihen sich als etwas schwächere, in der Behandlung aber durchaus identische Leistungen an: Städtische Galerie zu Bergamo, Abth. Carrara Nr. 141 (früher Nr. 169): Madonna mit dem Kinde, das ein Stück Ananas zum Munde führt (28 × 21 cm) und Innsbruck, Ferdinandeum Cab. IV, Nr. 100, Madonna mit dem Kind an der Brust (24 × 18 cm). Das Motiv des obstspeisenden Kindes variirt einer der mittelmässigeren Nachfolger unseres Anonymen auf einem noch unnumerierten Marienbilde der Sala VIII des Museo municipale in Mailand, das gleichzeitig Reminiscenzen an Massys und den Meister der weiblichen Halbfiguren in ähnlicher Mischung verwerthet, wie die ebenda, Sala VI befindliche Madonna, Nr. 27 (4[illegible] × 37 cm). Schliesslich sei noch auf eine durch den in

B. Bruyns; auf der als Frühwerk Bruyn's freilich nicht unzweifelhaften »Kreuzabnahme« in der Dresdener Galerie (Katalog von 1887, Nr. 1965; Photographie der photogr. Gesellschaft Nr. 2418) ist in der hl. Frau mit der dreimasterartigen Kopfbedeckung rechts von der Leiter allem Anscheine nach die nämliche Dame (in jüngeren Jahren) porträtirt.

ihr zu Tage tretenden bellinesken Einfluss interessante Copie der Belvedere-Madonna (Nr. 1002) im Innsbrucker Ferdinandeum (Cab. II, Nr. 28) verwiesen, die bereits H. Semper, Die Gemäldesamml. d. Ferdinandeums etc., Innsbruck 1886 S. 15 f. als solche erkannt hat; sie ist wahrscheinlich in einer südlichen Gemarkung Tirols, wenn nicht schon jenseits der deutschen Grenze entstanden. Hält man nun die Verbreitung echter und zum Theil der glänzendsten Werke des grossen Unbekannten durch ganz Italien (Genua, Mailand, Modena, Lucca, Florenz, Rom, Neapel), die dort so zahlreichen Nachahmungen seiner Sujets und seiner Technik, mit dem Umstande zusammen, dass auch die grosse »Anbetung der Könige« in der Dresdener Galerie wie die »Grablegung« des Louvre aus Genua und Umgebung stammen, dass ferner nicht nur für einzelne Apostelköpfe in dem Abendmahl auf der Staffel des letzteren Gemäldes die Typen Lionardos benutzt wurden (Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris S. 553 f., Handbuch d. deutsch. u. niederl. Malerschulen, I[1], 284), sondern die Gliederung dieses Altars überhaupt in Mitteltafel (ohne Flügel), Rundbogenlunette und Predella die Anschauung italienischer Vorbilder bedingte, so verdient die seit Förster (Denkm. deutscher Kunst, XI, 18, Gesch. d. deutsch. Kunst II, 175 und Waagen, Handb. I[1], 282) unterdrückte Annahme, der Meister habe zumindest oberitalienischen Boden, vielleicht Genua selbst betreten, wieder zu Ehren gelangen [17]).

Fünf hervorragend gute Porträts reizen in der Saletta dei bronci dorati der Ambrosiana und der Sala VI des Museo municipale, zu näherer Betrachtung, geben aber wie so häufig bei Bildnissen, der Bestimmung harte Nüsse zum Knacken auf. Augsburgisch, breit und weich in Amberger's Blüthestil ist das Brustbild eines Mannes in schwarzem Wamms und Barett an letzterem Ort (Nr. 2; 46 × 38 cm) hingeschrieben. Der Regensburger Schule dürfte Nr. 18 ebenda angehören, das Bruststück (35 × 28 cm) eines nach links gewandten blondbärtigen Mannes mit leicht aufgeworfener Nase, in schwarzem, viereckig ausgeschnittenem Wammse und gleichfarbigem Barette vor lichtgrüner Gebirgslandschaft. Nach Niederdeutschland weist Nr. 49 in der Saletta der Ambrosiana (45,5 × 36,5 cm): Halbfigur eines Mannes in Pelzschaube über dunklem Wamms, das Haupt im Haarnetz, mit der Rechten das rothe Barett lüftend; hinter dem gerafften Vorhang erscheint Mittelgebirge, in eine tiefgrüne Ebene sich verlierend. Auf das gelbliche Carnat ist bei sonst dünnflüssigem Vortrag das Wangenroth ziemlich pastos aufgesetzt; von viel späterer Hand — der Malweise nach fällt das Porträt in die dreissiger oder vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts — rührt die völlig unzutreffende Bezeichnung: »Calvinus« oberhalb der Draperie her. Sicher als Pendants, wenn auch in den Maassen nicht völlig übereinstimmend, sind die Brustbilder zweier Patrizier im gleichen Raume gedacht: der eine (Nr. 20) blondbärtig, in drei Viertel-

[17]) Geschah jüngst in Wörmann's Katalog der Dresdener Galerie 1887, wo zu Nr. 1963, der »Anbetung der Könige« die Vermuthung ausgesprochen wird, das aus der Chiesa di S. Inea d'Erba bei Genua erworbene Bild sei in Italien ausgeführt worden.

Profil nach rechts, der andere (Nr. 33) mit braunem Vollbart, in der Rechten ein Kelchglas mit Rothwein, nach links gewandt; beide in Pelzschaube und schwarzem Atlaswamms, über dem sie an schwarzer Schnur ein goldenes Ordens(?)emblem: eine nackte Frau im Schoosse eines flussgottartigen Mannes gelagert, tragen. Den Hintergrund von Nr. 20 bildet ein Gebirgssee, an dessen Ufern sich unter Felswänden festungsartige Bauten erheben. Nr. 33 bietet den Durchblick auf eine Ebene mit Wald und Bergferne. Am Parapet des ersteren Bildes ist die Inschrift: ANNO MDXLVIII AETATIS SVE XXXIII zu lesen, auf dem zweiten meldet ein von einem Baumast niederhängendes Täfelchen: ANNO MDXLVIII — AETATIS SVE XLII. In der lichten Färbung der breiten Modellirung, der Zeichnung der lebendigblickenden Augen und der fleischigen Hände mit dick contourirten Nägeln, der Behandlung des Pelzwerks bekunden diese beide Stücke eine auffällige Verwandtschaft mit dem »Holbein« benannten Porträt des »Mannes mit dem Kinde« im Städel'schen Institut zu Frankfurt (Phot. von Nöhring Nr. 570, Braun Nr. 72), dessen anonymer Meister wohl am Mittelrhein zu Hause gewesen.

Ein im selben Saale der Ambrosiana als L. Cranach prangendes Doppelporträt (Nr. 48) einer sächsischen, in Goldbrokat gekleideten Fürstin mit einem jungen Prinzen, in hermelingefüttertem Mantel zur Seite, eine bekannte Cranachfälschung des älteren Rohrich in Nürnberg († 1818), die dieser, wie Nagler, Künstlerlex. XIII, S. 320, berichtet, in etwa vierzig Exemplaren in die Welt gesetzt; nach dem gleichen Gewährsmann sollen hier die Herzogin Catharina von Sachsen, die Gemahlin Heinrichs des Frommen und ihr Sohn Moriz conterfeit sein, während Bayersdorfer auf der Schleissheimer Replik (Verzeichniss Nr. 209) die dargestellten Persönlichkeiten als Sophie von Mecklenburg und den Churprinzen Johann Friedrich von Sachsen bestimmte; das Original soll sich auf Schloss Falkenstein im Harz befinden [19]).

In einer schönen Cabinetscheibe der Ambrosiana: »Der Empfang des siegreichen David durch die Töchter Israels« (Phot. von Braun, Nr. 17) will neuerdings Bredius, wie Hymans in seiner van Mander-Ausgabe I, 147, Anm. mittheilt, jenes Originalglasgemälde des Lucas von Leyden erblicken, das sich einst in Goltzius' Besitz befunden und von Saenredam (B. III, 254, Nr. 109) gleichsinnig gestochen wurde (vergl. A. Michiels, Hist. d. l. peint. flam. Nr. 7 und Evrard, Luc. d. Leyde et A. Durer, Bruxelles, 1884, S. 643 und 740 f.). Die Vollendung dieser Glasmalerei, die selbst die russig herausgekommene Photographie nicht ganz verwischen konnte, stützt wesentlich die Annahme der Eigenhändigkeit. Solange jedoch für eine Thätigkeit des Lucas in dieser Technik jede anderweitige Beglaubigung aussteht, wird man gleichwohl

[19]) Dass die, freilich nicht üble Fälschung auch heute noch ihren Zweck erfüllt, erhellt aus der kürzlich erfolgten Neuaufstellung der Galerie Harrach in Wien, bei der eine — 1528 datirte — Wiederholung des Pasticcio einen Ehrenplatz im Elitecabinet (Nr. 122) erhielt und unter den Altdeutschen der Sammlung bisher allein reproducirt wurde (Photographie von V. A. Heck); ein anderes Exemplar bei Dr. Figdor in Wien.

gut thun, ihm blos die Visirung beizumessen. Jedenfalls hat erst das 1600 datirte Blatt Saenredam's, auf welchem der Vordergrund erweitert, im Hintergrund Felsen und am Himmel Wolken hinzugekommen sind, die Composition verbreitet, wie die häufigen Nachstiche (Nagler, Künstlerlexicon XIV, 179) darthun. Eine freie Copie des letzteren von grösserer Feinheit gibt auch Nr. 716 der Liechtenstein-Galerie in Wien.

Im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand ist in die Eingangswand der »Sala nera« die ehemalige Mitteltafel eines Altars eingelassen, die der Katalog unter Nr. 23 dem »Quintin Messys« zuschreibt (Photogr. von Marcozzi). Sie wird durch ein Rahmenwerk aus vergoldeten Schweifbögen, die Krabben und Passfiguren übersteigen und durcheinander gestecktes Geäst als Füllung begleitet, in fünf Höhenbilder gegliedert, von denen das mittlere grössere die »Verkündigung« zeigt, während auf den Seitentafeln drei männliche und ein weibliches Heiligenpaar, in offenen Säulenhallen vor landschaftlichen Gründen en face oder im Dreiviertel-Profil stehen. Links oben St. Lazarus und Antonius Abbas, unten der hl. Antonius von Padua mit dem auf dem Buche sitzenden Christusknaben und Johannes Bapt.; rechts oben die hl. Clara und Katharina, zu deren Füssen Kaiser Maxentius kauert, unten die Heil. Franciscus und Hieronymus. Schmächtige, wenig bewegte Gestalten in hartbrüchiger Gewandung, die kleinen, breitstirnigen Männerköpfe von dunkelbräunlichem Carnat, scharfgefurcht, mit gekniffenen Lippen und gerne etwas schielendem Blick, der kleinliche Ausdruck asketisch-verknöchert; die Frauen in ihren eingetrockneten Figürchen, dem schmalen, nach dem Kinn zu sich verjüngenden Oval mit winzigem Munde, kurzem Näschen, zimperlich niedergeschlagenen Augen unter dünnen Brauen, schlicht anliegendem Haupthaare — der Teint wenig heller als bei den Männern — bieten ein unverfälschtes Bild klösterlich-verkümmerter Gottseligkeit. Ein olivefarbener Baumschlag mit gelben Beerenbüscheln, klobige Felshäupter, castellähnliche Bauten mit Thürmen beleben die in einem feinen lichtgrünen Luftton gestimmten Hintergrundsperspectiven. Sonst schlagen in dem tief gehaltenen Colorit nur ein lebhaftes Gold, Roth und Lichtrosa vor. Der hinter Catharina auf dem Boden gelagerte bärtige Heidenkaiser in Brokatgewand und grüner Kappe, die beiden Prophetenstatuetten unter Baldachinen am Rahmen des Mittelstückes, die Heiligen in den Cabinetscheiben des Fensters quittiren den Empfang niederländischer Einflüsse in der Richtung des Dirick Bouts. Bemerkenswerth sind die in die Marmorfliesen des Gemaches Mariens grün und weiss zu je dreien eingetragenen Antiqua-Buchstaben, die an den gleichen Schmuck der Bodentäfelung z. B. auf der Miniatur mit dem Besuche der Königin von Saba bei Salomo im Breviarium Grimani (Ausgb. von Perini, Tav. XXXIII) erinnernd, sich ihrem Sinne nach wohl eben so wenig enträthseln lassen dürften, wie die bekannten Inschriften auf Gewandsäumen in niederländischen und italienischen Bildern der Zeit.

In dem Typeninventar wie der Landschaft und dem Rahmenwerk melden sich nun unläugbar nahe Beziehungen einer ganz bestimmten Künstlerpersönlichkeit: dem Meister des Boisserée'schen Bartholomäus. Die Köpfe des Antonius von Padua und des Franciscus gehören der nämlichen Zelotenrasse an

wie jener des Hieronymus auf dem Hauptblatte des Thomasaltares im Cölner Museum (Phot. von Th. Creifelds, Cöln), wo das wohlgenährte Pfaffenantlitz des Ambrosius wieder dem Lazarus und Johannes Ev. auf dem linken Flügel dem Verkündigungsengel unseres Altars entsprechen. Antonius Abbas und Hieronymus ähneln nach Abzug der Bärte ungemein dem Hieronymus der Cölner Kreuzigung (Phot. von Creifelds); Johannes Bapt. aber stellt nur die zahmere Entwicklungsvorstufe des Thomas und des alle billigen Ansprüche an anachoretenmässiges Aeussere befriedigenden Täufers auf dem linken Flügel des Kreuzaltars dar. Den Cölner Spätwerken, ja selbst dem Bartholomäusaltar gegenüber ist die Haltung eine alterthümlich-strengere, das Pathos religiöser Verzückung klingt gedämpfter, das Mienenspiel erscheint, zumal bei den Frauen, deren schmucklose Tracht, z. B. die glatte Kopfhaube der hl. Clara, in das 15. Jahrhundert zurückweist, noch nicht zu jener unleidlich gequälten Grazie verzerrt, wenngleich schon verheissungsvolle Ansätze wahrnehmbar sind. Die Wangen zeigen wenig von der dem Meister eigenen übertriebenen Breite; die Füsse, die selten zum Vorschein kommen, wie die Hände sind auffallend klein gebildet und namentlich die gern geschlossenen Finger der letzteren unterscheiden sich in ihrer ganzen Structur wesentlich von den oft polypenähnlichen Fingerungethümen der Gestalten seiner Haupttafeln, etwa der Madonna, früher bei Dr. Dormagen in Cöln (Phot. von Creifelds). Hingegen drängt sich im Charakter des Faltenwurfes wieder eine grosse Uebereinstimmung mit dem Meister des Bartholomäus auf, wenngleich die einförmig repräsentirenden Gestalten der Seitentafeln nur eine geringe Abwechslung der Motive gestatteten; die Faltengebung am Kleide Katharinas aber, die an den Kutten und Mänteln der übrigen Heiligen blos variirt wird, kehrt wenig verschieden am Obergewande der Cäcilie auf dem linken Flügel des Kreuzaltares wieder. Die stärksten Analogien liefern jedoch die landschaftlichen Fernblicke: von hohem Augenpunkte genommene, niederrheinische Ebenen mit aufsteigenden Kegeln schieferartigen Geschiebes, bizarr geränderten Felsschroffen, deren rundliche Köpfe als »Nasen« überhangen. So erinnern die schräg neben einander aufstrebenden Spitzen des oberen Seitenbildes rechts deutlich an die Zwillingsfelsen auf dem rechten Flügel des Bartholomäusaltares, die Kuppe vor der Berglehne am Stromesufer auf der linken, oberen Nebentafel an ganz verwandte Formationen auf dem linken Flügel des Münchener Altares; die Thurmarchitekturen der unteren Seitenbilder klingen vernehmlich an den Centralbau auf dem linken Flügel des Kreuzaltares an. Das spätgothische Astmotiv der Umrahmungen, endlich die Einfassungen des Münchener und der drei Cölner Gemälde wandeln nur in üppiger Ausbildung ab; wie auf dem Thomas- und den Flügeln des Kreuzaltares sind die Fussleisten auch der Mailänder Flügelbilder mit den Namen der betreffenden Heiligen beschrieben.

So stünde der Einreihung unseres Altars in die Zahl der gesicherten Werke des Cölner Anonymen lediglich ein wichtiges Moment entgegen: die dunkle Gesammtfärbung. Nur in die Frühzeit des Meisters könnte die im Ausgange des 15. Jahrhunderts entstandene Tafel versetzt werden; an der neuerlich aufgetauchten Jugendarbeit der »Anbetung des Kindes« in der Samm-

lung Hainauer zu Berlin wird aber das immer helle Colorit des Künstlers gerade als ganz besonders licht und blühend geschildert (Bode, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. IV, 131). Kann also aus diesem Grunde das Gemälde des Museo Poldi nicht für den Bartholomäusmeister selbst in Anspruch genommen werden, so liegt es andererseits nahe, in seinem Urheber den Maler zu begrüssen, der den Cölner bestimmend — vielleicht direct als Lehrer — beeinflusst hat. Eine glückliche Fügung scheint uns gleichzeitig Namen und Herkunft dieses Unbekannten in die Hände spielen zu wollen. In der Sammlung des Freiherrn Carl von Aretin auf Schloss Heidenburg in Niederbayern, die im Nov. 1887 in München durch den Auctionator C. Maurer unter den Hammer kam, befand sich eine »Gregoriusmesse« mit nachstehender Bezeichnung: OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI BRVGIS IN FLANDRIA IN PLATEA QÆ DICITVR DĒ OVDĒSACK. Bayersdorfer, dem ich die Mittheilung verdanke, erkennt nun in diesem Gemälde des als kunstgeschichtlicher Homo novus sich mit seiner vollen Adresse einführenden Brügger Meisters Petri Nicolaus Moraul unbedingt die nämliche Hand wie in der Mailänder Altartafel. Sollte sich seine Annahme erwahren, so dürfte die Frage nach dem niederländischen Stammbaum des Bartholomäusmeisters, den Scheibler in der mustergiltigen Stiluntersuchung, die er demselben im Bd. VII dieser Zeitschrift angedeihen liess, postulirte (S. 56 f.), als gelöst betrachtet werden.

Drei namhafte, bisher unerwähnt gebliebene Porträts der Casa Borromeo zu Mailand mögen dieses Bilderitinerar beschliessen. Das Brustbild eines älteren, kahlköpfigen Herrn von gedunsenen Zügen mit einem rothen Tuche auf der linken Schulter wäre Jan van Eyck's selbst nicht unwürdig und ist, wenn nicht aus seiner eigenen, zuverlässig aus der Werkstatt eines seiner bedeutendsten Nachfolger hervorgegangen. Der grossartige Naturalismus in der Wiedergabe der angegilbten, ledern und schlapp gewordenen Epidermis, der beredte Blick, die lebendig gepackte Persönlichkeit rücken diesen Kopf in die unmittelbare Nachbarschaft des Jodocus Vydts, des rothgekleideten Alten (Cardinal della Croce?) im Belvedere — mit welchen beiden er den Farbencontrast zwischen Carnat und Gewand bezw. dem Tuche gemein hat — Joris' van der Pael, des Donators auf dem Dresdener Reisealtärchen, des Mannes mit der Nelke. — Das Hüftbild eines brünetten, bartlosen Mannes in rothem Wamms mit Hemdvorstoss, schwarzem, braun gefütterten Rocke, flachem Barette, der mit beiden Händen ein Notenblatt, in der beringten Linken noch einen Rosenkranz hält — en face, auf olivengrünem Grunde (41,5×29,5 cm) — bekennt sich endlich einmal selbst zu seinem Urheber: ×15Z0× HB lautet eine Signatur am oberen Rande des Bildes. Es ist ein diesmal durch die gewinnende Erscheinung des Dargestellten — sein Alter wird durch getrennte Ziffern über den Schultern auf 37 Jahre angegeben — anziehender Hans Brosamer, den übrigens schon der bekannte nussbraune Fleischton und die von Cranach übernommene Anordnung (vergl. z. B. dessen in der Zeitschr. f. b. K. XXI zu S. 156 in Radirung mitgetheiltes Bildniss) hinlänglich charakterisiren; das im gleichen Jahre entstandene, nahe verwandte Belvedereporträt (Nr. 1462) schlägt

das Mailänder durch frischere Färbung. Während aber die noch unkatalogisirten Bildnisse Brosamer's — ein sehr tüchtiges z. B. bei Prof. Löfftz in München — wegen des oben wiedergegebenen Monogrammes nicht selten, zumal im Kunsthandel, noch unter Holbeins Namen gehen, birgt der Palazzo Borromeo in einem echten Porträt des Hans Asper eine rara avis. Prof. Conwag aus Liverpool (der Verfasser von »The woodeutters of the Netherlands«, Cambridge 1884) war vor mir auf die gleiche Bestimmung gerathen, die ich aus eigener Anschauung der Originale des Künstlers auf der Züricher Stadtbibliothek — ausser dem Porträt Zwingli's ist gegenwärtig auch jenes der Regula Gwalther mit ihrem Töchterlein in guter Photographie von J. Ganz, Zürich, erhältlich — nur bestätigen konnte [19]). Es ist das Brustbild eines vornehmen, im Dreiviertel-Profil nach rechts gewandten Mannes mit schwarzen Cotelettes, in Pelzschaube und goldenem Haarnetz auf lichtblauem Grunde (64,5 × 34 cm); in das schwarze Wamms — mit Linnenbrustlatz und Goldkragen — über das eine doppelte Goldkette fällt, hat er nachlässig die ringgeschmückte Linke gesteckt, die Rechte hält er vor der Brust. Das lebhafte, aber trotz der Lasuren trockene Colorit, der warm bräunliche Fleischton der harte Contour, die philiströse Naturtreue der Gesammtconception bieten sattsame Belege seines Stiles.

Eine interessante Ueberraschung bereitet uns die Tafel durch den rechts vom Kopfe in Goldbuchstaben angebrachten Namen des Porträtirten: LAVREYS DE VILANIS FLOREN ANNOR XL. Von den in P. Litta's »Famiglie celebri« auf der zweiten der den »Villani di Firenze« gewidmeten genealogischen Tafeln angeführten vier Familiengliedern des Taufnamens Lorenzo kommen hier nur der 1557 verstorbene Sohn des Bernardo mit Piera Placidi und der 1617 mit Tod abgegangene Sohn des Pietro und der Selvaggia di Francesco Bencini, der letzte Spross des grossen Hauses, überhaupt in Frage. Sollte unser Porträt diesen Letzteren darstellen, so besässen wir, da Litta das Geburtsdatum nicht angiebt, für die zeitliche Bestimmung des Bildes blos einen terminus ad quem in dem Jahre 1568, in welchem ein Züricher Rathsbeschluss den Maler so hochbetagt schildert, dass für seinen Unterhalt von Stadtwegen gesorgt werden müsse (Meyer's Allg. Künstlerlex. II, 331 f.). Fiele nun das Bildniss der Casa Borromeo, um auch die äusserste Möglichkeit zu erwägen, in dieses Jahr — das späteste Porträt Aspers datirt 1566 — so würde

[19]) Die Authenticität des Porträts der »Margarethe Knoblauchin«, angeblich von Asper in der National-Galerie zu Dublin, welches in der Ausstellung von Werken älterer Meister in der Royal Academy zu London 1885 m. W. als erste ausserhalb der Schweiz befindliche Tafel des Züricher Stadtmalers auftauchte, wird wohl noch vom Urtheil eines deutschen Fachmannes abhängen; die vom Berichterstatter der Gaz. des B.-Arts (II. Série, t. XXXI, p. 273) hervorgehobene Verwandtschaft mit der Bildnissauffassung Holbeins würde, wenn thatsächlich vorhanden, die Richtigkeit der Benennung schon anfechten; denn Asper's Schülerverhältniss zu Holbein scheint lediglich der Kunsthandel aus ebenso naheliegenden als wenig reinlichen Gründen in die ältere Kunstgeschichtsschreibung eingeschwärzt zu haben, der in diesem Falle selbst Waagen, Handbuch I[1], S. 278, noch folgte.

der letzte Villani das Alter von 89 Jahren erreicht haben, was selbstredend an sich ganz gut denkbar. Unser Porträt zeigt aber den Meister in der Vollkraft seines Talents, wie er es am glänzendsten in dem Doppelbildniss der Regula Gwalther und ihres Töchterchens von 1549 bethätigt hat. Der florentinische Gentiluomo dürfte demnach dem Züricher Maler, dessen Alter mit dem Jahrhundert Schritt hielt und der, weiss Gott, kein Tizian gewesen, kaum viel später als in einem der fünfziger Jahre gesessen haben. Dann aber spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass uns die Züge des jüngeren, 1557 abgeschiedenen Lorenzo hier überliefert sind, von dem Litta nur berichtet, dass er 1524 »squittinato« (zu ergänzen: per le Arti maggiori), will sagen, von den sieben grossen Zünften der Republik zum priore gewählt worden sei. Schwerlich ward das Bildniss in Italien gefertigt, da Asper, wie er überhaupt dem Bannkreise italienischer Einflüsse entrückt blieb, solche auch bei diesem Anlass nicht verspüren lässt. Vielmehr hat er den feingeschnittenen Charakterkopf des Florentiners mit behaglicher Breite in sein geliebtes »Zürcher Diutsch« übertragen und schenkt uns so — um dem biederen Eidgenossen durch einen höher gegriffenen Vergleich nicht allzu wehe zu thun — ein schätzbares Pendant etwa zu dem geistreich verwelschten Feldhauptmann mit der Devise: »Trev vnd frumb« des Moroni in Casa Cereda-Rovelli oder zu den deutschen Edelleuten in Brusasorci's »gran Cavalcata« (dem Einzuge Karl's V. und Clemens' VII. in Bologna 1530), dem Fresco des Palazzo Ridolfo zu Verona.

Corvei und die westfälisch-sächsische Frühararchitektur.

Von J. B. Nordhoff.

II.

Die liturgische Erklärung der beschriebenen Bautheile verbindet sich unschwer mit einem Hinblicke auf gleichartige Vorkommnisse anderwärts. Die Atrien oder Paradise[1]) bahnten sich aus der altchristlichen Architektur des Südens schnell den Weg nach Norden, und wechselten hier mitunter Form und Lage[2]). Gleich um 820 zeigt sie der Klosterplan von St. Gallen als concentrische Vorlagen im Osten und Westen der Apsiden, dort durch eine Mauer, hier durch einen offenen Säulengang begrenzt. In der Regel sind sie viereckig, in der Einzahl an der Westseite angeordnet und nur den vornehmsten Kirchen eigen. Die älteren decken mit einer Seite wie Fortsetzungen

---

[1]) Beide Benennungen decken sich in Italien, vgl. Kreuser a. O. I, 188, Note 10. Paradis ist abzuleiten von dem Pflanzenschmuck. F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, I, 122. Evelt a. O. 39, II, 91 ff. Otte, K. A. A[5] I, 82 f. mit näheren Angaben über Lage und Bestimmung. Nicht zu verwechseln sind mit neuern Schriftstellern der innere Vorraum der alten Kirchen (pronaos, narthex interior, Evelt a. O. S. 92) und die weiträumigen Kreuzgänge (ambitus) der Stiftsgebäude. Auch nichtkirchliche Bauten hatten nach dem Vorgange der Antike allerhand Gänge und Hallen, die sich auf dem St. Gallener Plane geradezu häufen. Einen Bogengang (scene) gab es, wie an den Palästen des Theoderich, an der Wohnung des Bischofs Ulrich († 973) zu Augsburg, eine Laube an dem Hofe des Bischofs Meinwerk († 1036) zu Paderborn und zu Aachen, entweder nach dem Vorbilde der Schlösser zu Constantinopel (Kessel, Rathhaus zu Aachen 1884, S. 20) oder des Palastes zu Jerusalem (C. P. Bock, in Lersch's niederrhein. Jahrbuche I, 74), eine Halle (porticus) geschlossen an das Atrium zwischen dem Karlspalaste und dem Münster; ein Gang (transitus) führte zu Paderborn von Meinwerk's Wohnung an einer Capelle vorbei und wahrscheinlich über die Strasse zum Paradise des Domes. Wenn Meinwerk von einer Laube aus den Hof und die Ankömmlinge übersehen konnte, so erinnert das wieder deutlich an die Einrichtung des Aachener Palastes. (H. St. S. 318, Lübke a. O. S. 14. Vita Meinverci ed. Overham 1681 c. 44, 83, 111.)

[2]) Wahrscheinlich befand sich auch ein Atrium vor dem centralen Karlsmünster zu Aachen. Correspondenzblatt der westd. Zeitschr. V, 14.

des Langhauses die ganze Westfronte, so zu Steinbach i. O.[3]) 827, so angeblich[4]) auf dem h. Berge bei Heidelberg, zu Petershausen[5]) (992), zu Essen und zu Corvei. Die beiden ersteren zerfielen nach dem Laufe der Grundmauern in drei Schiffe, deren Weite die Kirchenschiffe angaben, und hatten wohl demnach kein bedecktes Mittelschiff — ihnen am meisten verwandt sind die spätern Ausgestaltungen zu Hirsau und Paulinzelle, welche als förmliche Vorkirchen Seitenthürme und eine innere Längstheilung durch zwei Stützenreihen erhielten.

Anderwärts[6]) ergaben sich dadurch Abweichungen vom alten Gebrauche, dass die Kirchen auf der Westseite mit zwei Thürmen besetzt oder dass der Haupteingang verlegt wurde. Da begleiten ihn die Atrien auf eine Langseite und, bloss für ein Kirchenportal bestimmt, überkamen sie eine schmalere Grundform mit gänzlicher Bedachung oder Einwölbung[7]), sowie einen oder mehrere Ausgänge.

Als dagegen Bischof Godehard von Hildesheim (1022—1038) seinen Dom nach Westen erweiterte, passte es um so mehr in seinen Plan[8]), das Paradis auf das Mittel der beiden neuen Frontthürme zu verengen, als es hier zugleich eine feste Grundlage für das Glockenhaus abgab. Diese Neuerung wurde wieder mustergültig für den Westbau des Domes zu Minden.

Es legten sich wohl auch vor die romanischen Westthürme einfacher Dorfkirchen viereckige Vorhallen mit einem Satteldache, mit Thüren nach aussen und zur Kirche und mit spärlicher Beleuchtung[9]).

Zu Essen krönte gleichsam der Zusatz der Vorhalle im 11. Jahrhunderte das ganze Werk des Westbaues; sie ist im Westen von einem späteren Kirchengebäude, im Süden und Norden von Langmauern umfasst, worin man noch die ehemaligen Portalanlagen wahrnimmt. Das unbedeckte Mittelschiff scheidet sich durch zwei Säulenreihen von den bedeckten Seitenhallen; diese führen

---

[3]) R. Adamy, Architektonik des muhamedanischen und romanischen Stils 1887, S. 177, Fig. I. Atrium und Porticus, wie zu Aachen, vor den beiden Westthüren, F. Schneider a. O. XII, 301, 302.

[4]) Schleunig a. O. Taf. I.

[5]) Neuwirth a. O. CVI, 86.

[6]) Das Atrium zu Fulda lag im Osten (vorher S. 162), also vor der Apsis, was hier wie in Rom selten vorkam. Smith and Chatham, Dictionnary of Christian antiquities I, 151. Jener von Bogengängen umgebene »hortus paradisyacus« der Münsterkirche auf der Reichenau hatte (991) angeblich eine südwestliche Lage. F. Adler, Zeitschrift f. Bauwesen 1869, S. 538; Neuwirth a. O. CVI, 69.

[7]) So zu Paderborn und Münster im 12. und 13. Jahrhundert — jenes mit einem Ausgange nach Süden, dieses mit drei später durch Mauern oder Anbauten geschlossenen Oeffnungen. Vgl. Lübke, Taf. XIII, 1, IX, 1.

[8]) Vgl. J. M. Kratz in der Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen, 1865, S. 368.

[9]) Grundriss der Anlage zu Bönen in meinen Kunst- und Geschichts-Denkmälern des Kreises Hamm 1880, S. 98. Das Seitenstück zu Ostönnen ist leider in den letzten Jahrzehnten abgebrochen.

in die Kirche und zwar in die Seitenschiffe, deren ursprüngliche Kämpferhöhe ungefähr der Höhe des Paradises entsprach [10]).

Auch zu Corvei stand das Paradis mit dem Westwerke in keinem Mauerverbande, sondern bloss in einem nachgerade zerrissenen Maueranschlusse und mit der Kirche durch die beiden Thüren der Westthürme in Verbindung, war also dem Essener Werke in der Anlage nahe verwandt und vielleicht dessen Vorbild. Dass der Berichterstatter des 16. Jahrhunderts den westlichen Rest für das Hintertheil der ersten Kirche hielt [11]), worin Gerold, ein Gönner aus der Gründungszeit [12]), sein Grab gefunden, könnte für einen ganz bedeckten Bau und ein sehr hohes Alter sprechen. Da aber seine Gebeine auch später dahin überführt und über seinem Grabe das Paradis errichtet sein können, halten wir letzteres am sichersten für einen Bau oder Neubau des 11. Jahrhunderts und zwar behufs Vollendung des Westwerkes, mit dem ja die Maasse genau zu harmoniren schienen.

Die Vorhalle (atrium aut porticus) diente vielleicht auch als Halle bei feierlichen Umgängen, nach altkirchlicher Satzung als Begräbniss [13]), anderswo als Raum der Büssenden [14]) und früh, weil von der Seligenstädter Synode 1022 verboten, als Sammelplatz der Kirchgänger; es wurde darin Gericht gehalten und manch' feierlicher Vertrag verabredet und beurkundet.

Die Westthürme sodann, welche den Zugang zu den Hochgelassen vermittelten, besitzen für ihr Alter die auffällige Viereckgestalt und einen kraftvollen Aufbau, wie dies ohne Frage die Oertlichkeit und der Gesammtplan mit sich brachten. Da das Westwerk schon eine breite Grundfläche bedeckte, fanden Rundthürme, auch bei einer geringen Ausladung, wohl kaum mehr Raum, und auf die Fronte versetzt griffen sie ebenso ungelenk in die Paradishallen wie in das Westwerk; Vierecke dagegen schmiegten sich den beiderseitigen Gebäuden passend an und verhiessen dem Kirchenbaue ein solides Widerlager und vorzugsweise dem hohen Quer- und Glockenhause eine dauerhafte Einfassung; mächtig entwickelt, wie sie hier dem Gesammtbaue entwachsen und emporwipfeln, erfüllen sie neben den technischen geradezu ästhetische Zwecke. Ihr Mittel machen das Glockenhaus und darunter ein Querhaus — beides mehr oder weniger selbständige Theile — letzteres ist der Oberbasilika angegliedert und verhält sich zu ihr wie eine Vorhalle, das ungewölbte Ober-

[10]) F. v. Quast in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst I. 12, Taf. I. u. II.

[11]) Vorher S. 165.

[12]) Vgl. Simson a. O. II, 251 und Catalogus abbatum bei Jaffé I, 67.

[13]) Evelt a. O. 39 II, S. 93.

[14]) Bischof Erich (1508—1522) Ledde sulvest up mendeldach vor Paeschen de poenitentes, so Sylvestren geheiten werden, uth dem Paradise im dohm mit groter oitmodicheit . . . zu Münster, wo es um diese Zeit auch Verkaufsstelle und das Obergeschoss Bücherei war. Die Münster. Chroniken, herausgegeben von J. Ficker 1851, S. 296, 333. — F. X. Kraus, Kreis Konstanz 1887, S. 331 erklärt das Paradis auch als Asyl oder Freistätte, die jedoch bei den Stiftskirchen im Norden den ganzen Clausurbezirk als immunitas umfasste.

geschoss wie eine Empore zur Kirche; ersteres genügte mit einem Geschosse seiner Bestimmung, bis der Baueifer und das Höhenstreben auf ein zweites Geschoss und vielleicht auch auf eine Erhöhung der Thürme drangen. Die Glocken hingen um 1000 noch wie einst zu Aachen [15]) im Glockenhause, nicht in den Thürmen oder Thürmchen (Steigern). Ein Glockenhaus, verschmolzen mit den seitlichen Treppenthürmchen, davor oder daneben ein blühendes Paradis, verschönten seit 991 die Münsterkirche auf der Reichenau [16]) und bald auch, aber in allen Theilen selbständig und frei, den Dom zu Hildesheim [17]), und ähnliche Gelasse halten am Harze noch lange vor [18]). Am Stiftsbaue zu Petershausen fehlten 992 Thürme und Glockenhaus und das letztere vertraten vier Säulen neben der Kirche [19]). Um diese Zeit waren die Glocken noch zu klein an Gewicht und Gestalt, als dass sie eines, geschweige zweier Thürme bedurft hätten, und auch jetzt kommt von ihnen zu Corvei die Mehrzahl auf das Glockenhaus, die grösste und die kleinste auf die Thürme.

Die stolze breitbrüstige Fronte verkündet zugleich den wuchtigen Hauptbau dahinter, oder vielmehr die hohe (Ober)basilika und den geräumigen Unterchor; es sind wiederum selbständige Räume unter sich und in ihrer Gesammtheit gegenüber dem Langhause. Derlei innere Westanlagen, welche vielleicht im altchristlichen narthex wurzeln, meldeten sich schon in karolingischer Zeit, nämlich zu Seligenstadt; hier war Einhart's Sitz, wenn er dem kirchlichen Officium beiwohnte, ein coenaculum, eine Westempore mit Altar und Reliquien [20]) oder vielmehr eine zur Kirche offene Hochcapelle; die Anlage entwickelte sich zu Gernrode [21]) und an andern sächsischen Kirchen zu einem in den Maassen stetig gesteigerten Querbaue, der ins Langhaus unten durch freie Stützen, oben wohl auch durch eine Galerie mündete. Diese Westbauten leiten gleichsam wie Stufen zu jener kolossalen Ausgestaltung hinan, welche im Corveier Westwerke bethätigt ist [21a]) — auch ein Fingerzeig, dass es der Karolingerzeit mit bescheidenen Emporbauten nicht mehr entstammt. Oder

---

[15]) Im dritten Geschosse der Vorhalle. J. G. Kinkel, Geschichte der bild. Künste, 1845, S. 167.

[16]) Vorher S. 397; die Stelle in Purchardi carmen bei Schnaase a. O. IV, 359 nennt Rundthürme. Adler a. O. S. 538 denkt sich das Glockenhaus wohl zu mächtig.

[17]) Bischof Godehard von Hildesheim (1022—1038) . . . ibidem pulcherrime composuit et ante ipsas (valvas) paradisum delectabile pulchris porticibus altisque turribus inchoavit . . . cujus turres et campanarium, quod ipse super idem templum mira artificii ingeniositate sapienter adornatum composuit, optimis campanis certe ex perfectissimis eiusmet artis artificibus exquisitis decenter adimplevit. Kratz, Dom zu Hildesheim, 1840, III, 70.

[18]) W. Weingärtner, System des christlichen Thurmbaues, 1860. S. 28.

[19]) Neuwirth a. O. CVI, 86.

[20]) F. Schneider a. O. XII, 301, XIII, 104, jedenfalls auch zu Steinbach: Vgl. R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, 1887, S. 15, 16.

[21]) In der anfänglichen Einrichtung: von Heinemann a. O. X, 34.

[21a]) An Alter und Masse vergleichbar jenem von St. Benoît sur Loire bei J. Gailhabaud, Die Baukunst des 5.—16. Jahrhunderts, 1857, I.

ist es gar selbst die Umbildung einer älteren und kleineren Anlage? Wie es dasteht, hat es im Osten und im Westen ein in sich fertiges, kein abgebrochenes Mauerwerk, schloss sich der Stiftskirche nur räumlich, nicht constructiv an. Erwägt man, dass sich die älteren Stiftskirchen gern an der Westseite einer besonderen Fürsorge und Ausstattung und dadurch eines bewegteren Grund- und Aufrisses erfreuten, — so entbehrte gewiss auch die neue Corveier Stiftsbasilica von 844 nicht jeglicher Westausbildung, zumal da alle Umstände einem ausserordentlich vollendeten Plane das Wort redeten.

Sollte darin, als der Schatz der Heiligthümer um die Reliquien des h. Vitus vermehrt war, für diese kein zugänglicher und würdiger Standort vorgesehen sein [22]), und barg nicht auch die fast gleich alte Basilica zu Seligenstadt Reliquien und Altar auf einer Westempore? Wenn man ferner bedenkt, welchen Werth andere Stifter Sachsens und Westfalens noch im alten Jahrtausende gerade auf Westemporen legten, wie insbesondere zu Ende desselben auch in Essen die ursprüngliche Westhalle der Altfriedsbasilica einem mächtigen Neubau Platz machen musste [23]), so kann man der Vermuthung, ja der Ueberzeugung nicht mehr widerstreben, dass der Corveier Doppelchor als eine grossartige Umgestaltung eines schlichteren und älteren Westwerkes und dies als eine Empore anzusehen ist. Ihr Umbau bestimmte den Plan des ganzen Westbaues, vor diesem stand das Langhaus bis in die Barockzeit. Welcher Beschaffenheit die ursprüngliche Westempore war, ergibt sich ungefähr aus ihren kostbarsten und schönsten Ueberresten, nämlich aus den vier oder sechs karolingischen Säulen, welche den Stützen des Neubaues oder vielmehr des Unterchores zu besonderer Zier und Abwechselung eingereiht sind. Zwei davon mögen einst oben, vier unten als Scheiden und Stützen gegen das Langhaus gestanden haben, wie denn auch der Neubau mit vier freien Stützen ans Langhaus lehnte. In der Folge wird sich uns die ursprüngliche Westempore noch als eine Art von Querschiff aufklären.

Genug, im Neubau steigerten sich die Maassverhältnisse derart in der Längenrichtung, dass der Oberchor zu einer Basilica auswuchs, der Unterchor sich in einen Wald von Pfeilern verwandelte — und jeder Theil sowohl wie der Gesammtbau an Dehnung seines Gleichen suchte. Nach Zweck, Form und Aufbau erscheinen ihm am nächsten verwandt die Westchöre, welche über Krypten liegen — eine Anordnung, welche wieder nur den edleren Kirchenbauten zukommt.

Was die Empore betrifft, so sind von vornherein alle Bedeutungen ausgeschlossen, welche man ihr in Gotteshäusern beilegt, die allein oder zeitweise von Nonnen betreten wurden. Sie war stets und lediglich den Mönchen zugänglich, auch bei ihrer Grossräumigkeit nicht heizbar, also kein Winter-

---

[22]) Im Capitulare monasticum an. 789 heisst es: Ut, ubi corpora sanctorum requiescunt, aliud oratorium habeatur, ubi fratres secrete possint orare; in einem andern: . . . ubi corpora sanctorum sunt, ut habeat oratorium intra, ubi peculiare officium et diuturnum fiat. Mon. Germ. Histor. LL. I, 68, 73.

[23]) G. Humann, Bonner Jahrb. LXXXII, S. 82.

chor; bewehrt durch Höhe, Festigkeit und Bauumgebung, umfasste sie wahrscheinlich die Cimelien der Kirche und die Schätze des Klosters, wie anderswo in der Folge die monumentalen Kirchthürme.

Als vollendete Basilika galt sie selbstredend wie für ein gesondertes so auch für ein vornehmes Gebäu im klösterlichen Baucomplexe; dass sie sich zu Zeiten dem Gottesdienste und dem Messelesen aufthat, bezeugen ihre Altäre, wovon noch einer im Osten, nicht am Ostende des Mittelschiffes steht. Unstreitig ward sie auch bei andern Feierlichkeiten benutzt, z. B. beim Vorzeigen der Reliquien, beim Spiele der Mysterien und bei sonstigen passenden Anlässen.

Man bezeichnet sie als Johanneschor [24]), richtiger wenigstens für die ältere Zeit als »oberen Chor, wo St. Viti Reliquien verwahrt wurden« [25]), und der Sage nach Engel mit wunderbarer Lieblichkeit den Chorgesang intonirten [26]); die Sage idealisirt nur eine Hauptbestimmung: wie unser Gewährsmann bekennt, begingen nämlich einst Mönche und Klosterpersonen den Gesang in drei Chören, jeder hatte bei Tag und bei Nacht seinen vorgeschriebenen Standort. Wenn der supremus chorus, welcher wie der chorus psallentium auf dem Situationsplane von St. Gallen (in der Vierung) vor dem Hohen Chore stand, mit dem Introitus begonnen hatte, respondirte ein chorus Angelicus, gemeiniglich zusammengesetzt aus den jungen Knaben, »so in diesem Stifft die christliche Religion und andere ehrliche freie Künste« studirten, mit gefalteten Händen und gebeugten Knieen — sein Standort war zwischen den Thürmen die schon im 16. Jahrhundert verödete Obervorhalle [27]), deren Hochgeschoss noch heute die »Orgelbühne« heisst. Hatte der Haupt-(Hoch-)Chor seine Divina beendet, so hub der infimus chorus in der Kreuzkluft an und ihm erwiderte nochmals der Engelchor in supremo choro hinter St. Vitus' Altar, da man durch das Fenster vor dem Altare in den Unterchor sehen kann — »und also alternatim für und für«.

Es versteht sich von selbst, dass nach diesen Angaben der Engelchor nicht jetzt zwischen den Thürmen, dann wieder auf dem (östlichen) Hauptchore zu suchen ist, als ob letzterer ihm auch etwa auf einem besonderen Podest [28])

---

[24]) v. Quast im Correspondenzbl. XVII, 5.

[25]) Malerisches und Romantisches Westfalen, A², S. 47.

[26]) . . . »hat man oft aus der Ferne des oberen Chores, wo der Leichnam des hl. Vit verwahrt lag, die Stimme der Engel gehört« . . . Wigand, Geschichte von Corvei und Höxter I, 206.

[27]) Man lese die Stelle bei Letzner a. O. Fol. 70b, 71a, wovon ich nur folgende Worte heraushebe: Wann die Chorherrn in supremo choro (wie er noch jtziger zeit vor den hohen chor gehalten wird) einen oder mehrere Psalmen, Hymnum . . . oder Introitum gesungen, so hat chorus Angelicus sub turribus in der höhe nach Nidergang der Sonnen (der auch noch fürhanden doch oede und wüste) das gloria patri mit heller . . . Stim singen müssen.

[28]) 1146 in ediciore loco sanctuarii . . . Jaffé's Bibliotheca I, 48. Auch der Hochchor zerfiel in einen Ober- und Unterchor. Evelt a. O. 39 II, 71; Kreuser a. O. I, 93; Otte, K., AA⁵, I, 49. Vgl. Adam. Bremens, Gesta Hammaburgensium ecclesiae pontificum. Lib. II, c. 44: Libentius († 1013) sepultus est in medio chori, ante gradus sanctuarii.

Raum geboten hätte. Der supremus chorus, worauf die »Engel« das zweite Mal erscheinen, ist wieder die Thurmmitte vor der Oberbasilika; hier stand der Vitusaltar, vielleicht in der Westnische der Vorhalle. Verlegt man den unteren Gesangchor und den ihm correspondirenden Engelchor nach Osten, so müsste der Vitusaltar und nicht der Hauptaltar des h. Stephanus den Hauptchor geziert haben, und was noch mehr entscheidet, der untere Gesangchor in der geschlossenen Marienkrypta darunter Aufstellung gefunden haben. Letzteres ist unmöglich — die drei offenen und passenden Plätze für die Chöre waren also vor dem Hauptchore (im Osten), im Unterchore und Oberchore des Westbaues. Der Chorgesang fiel also mit seiner Gliederung unter den Umständen, womit bei dem Bauplane der Kirchen zu rechnen war, gewiss schwer in die Wagschale, zumal in Corvei. Bei den Benedictinern stets ein besonderer Pflegling, ward er hier erheblich verbessert [29]) und verfeinert und den meisten Altklöstern Sachsens ein Muster. Wie hoch er sich zu Corvei unter den kirchlichen Künsten hob, kann uns die Thatsache lehren, dass Abt Bovo I. (879—890), ein Mann von Kunst und Andacht, um 890 jene berühmte Litanei schuf, jene ehrwürdige »Antiquität«, welcher der spätere Chronist ein besonderes Capitel widmete [30]) und an Alter nicht einmal jene von St. Gallen vorangeht [31]). Aehnlich wie zu Corvei vollzog sich der Gesang schon in der Schlosskirche zu Quedlinburg — wenn hier die Königin Mathilde († 968) zur nächtlichen Andachtsübung aus der Zelle in die nahe Kirche ging, so lobten und priesen Sänger und Sängerinnen Gottes Huld mit himmlischen Liedern jeglicher Weise in drei Abtheilungen: innerhalb der Zelle, vor der Thüre und auf dem Wege [32]).

Auch zu Hildesheim, wo im Spätmittelalter auf der Westempore der Michaelskirche die nächtlichen Lectionen abgehalten [33]) wurden, gab es sowohl

---

[29]) Nach Angilbert's Anordnung im Kloster Centula bestand jeder der drei Chöre: S. Salvatoris im Westen, S. Richarii im Osten und Chorus psallens vor dem Kreuzaltare ungefähr zum Dritttheile aus pueri scholis erudiendi sub eodem habitu et victu, qui fratribus per tres choros divisis in auxilium psallendi et canendi intersint. Genau geregelt war wie der gemeinsame so der Wechsel-Gesang, qualiter chorus a choro invice non gravetur — ebenso die Gesangprocession durch die verschiedenen Kirchen. Vgl. Hariulfi Chronicon Centulense II c. 6 bei D'Achery, Spicilegium. Ed. nova II, 291; nun lüftet sich auch der Schleier jener Satzung des Capitulars von 789 (Mon. G. H. LL. I, 64): et ipse sacerdos cum sanctis angelis et populo Dei communi voce sanctus, sanctus, sanctus decantet, welche von Binterim, Gesch. der deutschen Concilien II, 247 nicht erklärt, von C. J. v. Hefele, Conciliengeschichte A[2], III, 669 nicht beigebracht ist.

[30]) Letzner a. O. Cap. 23, Fol. 72a, 73a; über ihr Alter H. Meibom, SS. rer. Germanicar. I, 762; über zwei andere altcorveier Litaneien Leibnitius, SS. rer. Brunsvicensium I, 233, introductio XVII.

[31]) Ueber die Corveier und St. Gallener H. Conring, Opera. Brunsvigae 1730, II, 363—366. Ueber letztere (911—918) E. Dümmler in den Züricher Mittheilungen, XII, 222, 258.

[32]) ... cantoribus et cantricibus ... triformiter constitutis. Widukind. Corbejens., Res gestae Saxonicae, lib. III c, 75.

[33]) J. M. Kratz in der Zeitschrift des Harzvereins X, 220 f., 222.

in dieser [34]) als in der Godehardskirche [35]) einen westlichen Engelchor; auf letzterem ward sogar 1266 vor dem Altare des h. Michael eine Messe zu Ehren der hh. Engel gestiftet — hochideale Verherrlichung des wirklichen Zweckes. Der Bestand, geschweige die Ursache der Engelchöre ist in der Archäologie beinahe völlig in Vergessenheit gerathen, trotzdem westliche Musikchöre bis heute den österreichischen Kirchen eigen [36]) und ein Beispiel auch im Volksmunde bis auf den heutigen Tag seinen Namen behielt — das Engelchörlein in der Sebalduskirche zu Nürnberg [37]) hoch im Westchore, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts [38]).

Im Dome zu Münster zog sich ein »Engelgang« hoch um den (östlichen) Hauptchor herum [39]), bis in unsere Zeit umringt von neun grossen Engelstatuen, jedenfalls den Merkzeichen und Symbolen des einstmaligen Engelchores. Hier mochten musikalische und bauliche Gründe die Ostlage gebieten, durchschnittlich war sein Standort bei den Stifts- und Pfarrkirchen im Westen — entweder auf einer Empore, oder auf einem freien Erker, oder endlich auf dem (West) Chore [40]).

Sängerplätze waren unstreitig auch die Hochchörlein der Michaelskirche zu Hildesheim und die Kämmerchen über der Westempore zu Essen [41]): dort hatten Michael und die neun Chöre der Engel das Patronat; hier ähneln die Kämmerlein schon in ihrer Anlage nicht undeutlich der kleinen Empore der Oberbasilika zu Corvei, und stand der Westbau vielleicht [42]) auch in Verbindung mit der Reliquien-Erhebung und Verehrung des Stifters Altfried.

Auch das Corveier Westwerk enthielt, wie wir soeben erfuhren, die Gebeine des h. Vitus und zwar in der Oberbasilika, ursprünglich jedoch wohl, wie wir früher muthmassten, im Unterchore.

Es fragt sich weiterhin: wo befand sich zu Corvei bei dem Wechsel-

---

[34]) Auch hier über einer Krypta zu ebener Erde der Chorus Angelorum. Otte, Gesch. d. Baukunst S. 161.

[35]) Nämlich über einer Magdalenencapelle zwischen den beiden Westthürmen. Kratz a. O. X, 222.

[36]) Wie überhaupt in den österreichischen Ländern beliebt, so findet sich in Böhmen fast ausnahmslos, auch in den kleinsten Landkirchen eine unterwölbte, von Pfeilern und Säulen getragene Westempore für den Musikchor. Otte, K. A., A^5, I, 98, II, 121.

[37]) Auch von Holtzinger a. O. S. 23 nicht erklärt.

[38]) R. Rettberg, Nürnbergs Künstlerleben in seinen Denkmälern, 1854, S. 11, 12. Fig. VII. Lotz a. O. II, 340.

[39]) Anderweitige Anlagen derselben Art bei Otte, K. A., A^5, I, 97, 98.

[40]) F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 1848, S. 358, kam also doch, seltsam genug durch das Missverständniss einer Schriftstelle, auf einen Hauptzweck der klösterlichen Westchöre, den er irriger Weise für den einzigen hielt. Vgl. Kratz a. O. X, S. 217, der wieder einseitig dafür den Abend- und Nachtgottesdienst anruft. Vgl. Evelt a. O. 39 II, 59 ff.

[41]) Humann im Correspondenzbl. 1884, S. 83.

[42]) Humann das. 1884, S. 82. Die Michaelskirche hiess 1015 »Angelicum templum«.

gesange der infimus chorus? Wie oben schon erwähnt, nicht in der (Ost-) Krypta, sondern in der Kreuzkluft, und letztere befand sich nirgendwo anders, als im Unterchore des Westbaues. Kluft bedeutet so viel als Krypta[43]) und die Kreuzkluft unterscheidet sich von der (Ost-)Krypta der h. Maria durch ihre Bezeichnung, indem sie als Grabstätte gewiss in den Chartagen das h. Kreuz aufnahm, und gleicht ihr wieder in der Benutzung als Friedhof vornehmer Personen[44]). Der Unterraum diente daher als (West-)Krypta und zugleich als Unterchor[45]), wie die Emporkirche als Oberchor.

Als im Westen die Thurmeingänge verkamen, verwischten sich auch, scheint es, mehr und mehr die ursprünglichen Bedeutungen des mächtigen Doppelbaues, und man brach schliesslich drei mittlere Eingänge in und neben dem Westerker, welcher bis ans Glockenhaus zu einem rundbogigen Schlusse aufsteigt; viereckig und schwach ausgeladen, drückt er immerhin vor dem Unterchore und den Geschossen des Querhauses noch den Gedanken einer Apsis aus[46]), und das in der viereckigen Form, welche der Landesarchitektur zusagte.

---

[43]) So stets zu Paderborn, vgl. J. Kayser im Organ f. christl. Kunst, 1866, S. 64. Weitere Belege bei Hillebrandt in Grimm's Deutschem Wörterbuche V, S. 450; vgl. dessen schwache Erklärung in der Zeitschrift f. deutsche Philologie, I, 450.

[44]) . . . Geroldi epitaphium in saxo cryptae Corbejensis (Mabillon, AA. SS. IV, I, 525), welches nämlich aus dem baufälligen Paradiese in die Kreuzkluft überführt war. Letzner a. O. Fol. 65 b.

[45]) . . . 1662, als der Neubau der jetzigen Kirche bevorstand, ossa (beati Ludolphi abbatis) iterum translata sunt in sacellum cryptamve templo coniunctam . . . M. Strunck l. c. I, 88, II, 139.

[46]) Oben vielleicht als Standort des Vitus-Altares benutzt, S. 401; das Patronat des noch vorfindlichen Altares ist nicht zu ermitteln.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Die Englische Malerei auf der Jubiläums-Ausstellung zu Manchester im Sommer 1887.

(Schluss.)

Von den Präraphaeliten ist die kleine Gruppe ihrer Nachfolger, der sogenannten Neo-Präraphaeliten, welche den Uebergang zu den Malern antiker Stoffe bilden, streng zu sondern. E. Burne Jones (A. R. A.)[1], der fruchtbarste unter ihnen, hat freilich ein Bild auf der Ausstellung, den Chant d'Amour, welches die unvermittelten Farbengegensätze der älteren Richtung noch in voller Kraft, zugleich aber mit wohlthuendem Erfolg zeigt: auf saftiger Wiese vor einer mittelalterlichen Stadt spielt eine in Weiss gekleidete Jungfrau, in knieender Stellung, auf einer Orgel, deren Balg von einem Genius in kurzem rothem Gewande getreten wird; ein ernster junger Ritter in dunkler blinkender Rüstung hört zu. Alle diese Gestalten sind von einem Gefühl holder Verzückung erfüllt, als verrichteten sie einen Gottesdienst; die Sanftmuth gewisser Florentiner, wie namentlich Sandro Botticelli's, hat hier als Vorbild gedient, und ebenso dessen Typen. In der Regel freilich ist in den Werken dieser Richtung die Farbe bereits auf ein Minimum zusammengeschrumpft und aller Nachdruck auf die sehr saubere, aber hart wirkende Zeichnung gelegt. Trotz des nicht zu unterschätzenden Könnens haftet diesen Schöpfungen etwas Archaisirendes, Leichenhaftes an, das an gewisse Gebilde von Cornelius erinnert. Bei Burne Jones, der bereits 1856 durch Rossetti für die neue Schule gewonnen wurde, sind die riesigen Aquarelle mit fast lebensgrossen Figuren kaum von den Oelgemälden zu unterscheiden; immer sind es die gleichen schönen, etwas trübseligen Mädchengesichter, mag es sich um eine biblische Darstellung oder um eine allegorisch-mythologischen Inhalts, wie die von einer Unzahl junger Mädchen bevölkerte »Goldene Stiege«, handeln. Man erkennt den Maler sofort von Weitem und findet in der Nähe, dass er Einem nichts Neues zu sagen hat. Geringere Bravour entwickelt Walter Crane, der besonders als Illustrator

[1]) Wir fügen fortan den Künstlernamen, soweit erforderlich, die Bezeichnungen R. A. (Royal Academician) bez. A. R. A. (Associate of the Royal Academy) bei.

von Kinderbüchern bekannt ist. Am meisten Gemüth weiss der besonders als Porträtmaler thätige G. F. Watts (R. A.) in seine Compositionen dieser Art zu legen, wie Una mit dem Kreuzritter und die lebensgrosse Allegorie des vor dem Tode, einer verhüllten weiblichen Gestalt, zurückweichenden Amors. Es ist akademische Kunst, aber wenigstens von wirklicher Grösse erfüllt. Vermisst werden Miss Pickering und Mr. Strudvick, die als die begabtesten Vertreter dieser Richtung bezeichnet werden. Auch Richmond fehlt hier als Maler phantastischer Gegenstände.

Bei den Malern antiker Stoffe werden wir uns nicht lange aufzuhalten haben. Sie bilden eine Specialität Englands, üben durch die decente und graziöse Art, wie sie die Schönheit des nackten Körpers, besonders des weiblichen, zur Darstellung bringen, einen eigenartigen Reiz aus, vermögen aber nicht den Beschauer zu erwärmen. Sir Frederik Leighton, Bart., der feingebildete Präsident der Akademie, hat in der weichen Empfindungsweise etwas an den Dresdner Hofmann Erinnerndes, ohne jedoch denselben an Liebenswürdigkeit zu erreichen; neben seiner kolossalen Daphnephoria und dem wirren Kampf des Herakles mit dem Tode um das Leben der Alkistes hat er eine besonders graziöse decorative Darstellung, zwei schlummernde Frauengestalten in den dämmrigen Schein des sommerlichen Mondes getaucht. Poynter (A. R.) wirkte in seinen grossen Figurendarstellungen zu einförmig, am besten noch in seiner Sprechstunde des Aeskulap; mit Recht macht ihm Armstrong zum Vorwurf, dass er die weibliche Schönheit, indem er sie nach heroisch-statuarischem Stil modele, zu sehr ihres eigenthümlichen Reizes und Duftes beraube. Alma Tadema, der offenbar seine besten Eigenschaften, den Farbenreiz und die Gewissenhaftigkeit in der Durchführung, der Berührung mit englischem Wesen verdankt, wirkt erstarrend durch die Kälte seines Temperaments und befriedigt besonders in den kleinen Bildchen, wo die technischen Vorzüge wesentlich zur Geltung kommen. Wie überall, so ist es auch hier ein Maler der Bühneneffecte, Edwin Long (R. A.), der mit seinen auf einigen nichtssagenden hübschen Gesichtern und verschiedenem antiquarischem Kram aufgebauten grossen Gemälden einer altbabylonischen Mädchenauction und einer Scene aus den Zeiten der Christenverfolgung die Augen der Menge vornehmlich auf sich zieht. Da sind uns doch die Piloty's und Makart's lieber. Schliesslich sind hier auch die paar Maler, welche ästhetische junge Damen in ästhetisch abgetönten antikisirenden Gewändern mit feinem Geschick darstellen, wie Albert Moore und T. Armstrong, zu nennen.

Die Zahl der Maler der historischen Gattung ist in England gering; die historische Anekdote ist in den Bildern der Jüngeren kaum vertreten; unter den Genremalern machen sich verschiedene von höchster Kraft zeugende Bestrebungen bemerklich, die ihren Höhepunkt noch nicht erreicht haben dürften und somit das Beste für die Zukunft erwarten lassen. Die Hauptkraft aber verwenden die Engländer auf das Bildniss und die Landschaft. Immerhin ist auch unter den Historienmalern eine Reihe durchaus eigenartiger Erscheinungen zu erwähnen. An ihrer Spitze steht anerkanntermassen Sir John Everett Millais (R. A.), der Giant-Painter, wie er auch genannt wird, jedenfalls die

charakteristischste Verkörperung aller die englische Malerei der Gegenwart auszeichnenden Eigenschaften. Poetische Schaffenskraft und gesunder Sinn für die gegebene Wirklichkeit halten sich bei ihm in seltenem Maasse die Wagschale. Ueberhaupt ist er in seinem inneren Gleichgewicht, in der Art, wie er die Gegenstände mit der Wärme seines Herzens durchdringt und doch als ausführender Künstler immer über ihnen steht, eine ungemein sympathische und wohlthuende Erscheinung. Hierin unterscheidet er sich von dem ihm vielfach geistesverwandten, träumerischen und tiefempfindenden Gabriel Max, der auch auf eine grosse einfache Wirkung auszugehen pflegt und dabei das farbige Element als wesentlichen Bundesgenossen verwendet, aber den Gegenständen gegenüber zu leicht die Herrschaft über sich selbst verliert. Man sieht hier die verschiedenen Entwickelungsstufen von Millais, von den noch ganz romantisch empfundenen Nonnen im Klosterkirchhof und der Befreiung einer zum Feuertode verurtheilten Ketzerin (von 1857), durch die von Frankreich aus beeinflusste Zeit (die Frau des Spielers), bis zu den grossen Stücken, welche ihn berühmt gemacht haben: der Kindheit Walter Raleigh's (1870), einem Bilde von wunderbarem Reichthum und gegenseitiger Harmonisirung der Farben; dem greisen Moses, welcher auf Hur und Aaron gestützt von dem Berggipfel aus den Sieg Josuah's erschaut (1871); dem alten Seemann, der sich in seiner Stube von seiner Tochter den Bericht über die Versuche, eine nordwestliche Durchfahrt in den Stillen Ocean zu finden, vorlesen lässt (1874). Immer spricht aus seinen gross und einfach hingestellten Figuren eine ungemeine Intensität des Lebens, welche namentlich in den Blicken concentrirt ist. Vermöge dieser Fähigkeit, in die innerste Seele der dargestellten Personen einzudringen, ist Millais wie kein anderer zum Porträtmaler berufen. Das sprechende Bildniss des Marinemalers Hook, das farbenprächtige Bild des greisen Towerwächters, die reiche Weltdame Mrs. Bischoffsheim — sie alle, die man auf der Berliner Ausstellung bewundern konnte, fehlen freilich; dafür ist aber, unter vielen anderen Bildnissen berühmter Persönlichkeiten, das Kniestück des Kardinals Norman hier, das gleich sehr durch die Kunst, mit welcher das leuchtende Roth des Ornats zu einem glänzenden Effect verwendet und doch wohlthuend gedämpft ist, wie durch die Lebendigkeit des Ausdrucks fesselt. Auf dem Gebiete des eigentlichen Historienbildes möchten wir übrigens der Hypatia C. W. Mitchell's, wenn sie auch in coloristischer Hinsicht wesentlich nachsteht, den Vorzug geben. Sie ist allein sichtbar, in Lebensgrösse, wie sie, ihrer Kleider beraubt und sich nothdürftig mit ihrem langen röthlichen Haar verhüllend, angsterfüllt vor den andrängenden Verfolgern fliehend, rückwärts die Stufen zum Altar emporsteigt und mit erhobener Hand auf das hinter ihr befindliche Altarbild deutet. Hier ist der ergreifende und schwierige Gegenstand mit Ernst und ungewöhnlichem Glück zur Darstellung gebracht, indem der Maler es vermieden hat, in conventioneller Weise auf die weibliche Schamhaftigkeit den Nachdruck zu legen und daher von aller Sentimentalität sich hat frei erhalten können. Weit weniger überzeugend wirken ein paar grosse Historienbilder von Yeames (A. R. A.), der in seinen Genrebildern noch mehr der trockenen Richtung folgt.

Durchaus im Vordergrund des Interesses stehen jetzt zwei Schotten, John Pettie (R. A.) und William G. Orchardson (R. A.), die in würdiger Weise den Ruhm aufrecht erhalten, welchen einst ihre Landsleute Raeburn, der Porträtmaler des 18. Jahrhunderts, und dann David Wilkin genossen. Es ist etwas Prickelndes, Lebendiges, Feines und Vornehmes in ihren Werken, das sich schwer in Worten schildern lässt, weil es in sonstigen Malereien, sei es Englands oder des Kontinents, kaum etwas Entsprechendes findet. Den Grundzug ihres Wesens, der möglicherweise gerade mit ihrer Nationalität im Zusammenhange steht, wüsste ich mit keinem anderen Wort besser zu umschreiben, als dem Ausdruck chevaleresk, da es sich hier um die ursprüngliche, naturgemäss erwachsene, nicht wie bei dem deutschen Synonym, um die abgeleitete Ritterlichkeit handelt. Pettie, der besonders vortheilhaft in seinem zur Chantrey-Stiftung gehörenden, die Leichenwache abhaltenden Ritter von 1884 im South-Kensington-Museum erscheint, war hier freilich nur in Werken geringerer Bedeutung vertreten, die immerhin die Mannichfaltigkeit und die Vorzüge seiner Technik, die tiefe coloristische Stimmung und die mit grosser Freiheit verbundene Feinheit der Durchführung, zeigten. In letzterer Hinsicht war seine kleine Scene aus der »Lästerschule« ein Werk ersten Ranges, zudem von reizender Grazie und Lebendigkeit in der Charakteristik. Wäre in England mehr Sinn für historische Kunst vorhanden, so würde es sich wohl zeigen, dass gerade Pettie Aufgaben aus diesem Gebiete in besonders hohem Grade gewachsen ist. — Im Gegensatz zu ihm, der wesentlich das Costüm des 16. und 17. Jahrhunderts bevorzugt, entnimmt Orchardson seine Stoffe meist der Zeit des französischen Directoriums, welche durch ihre Abschwächung der Farben seiner besonderen malerischen Auffassungsweise am meisten zu entsprechen scheint. Seine mehr zeichnerische Art, welche die Schatten nur auf das durchaus Nothwendige beschränkt und die Farben im Grunde auch nur bloss andeutend verwendet, zeugt freilich von grosser Beherrschung der Darstellungsmittel, streift aber bereits hart an die Manier. Bisweilen geräth er auch mit seiner Charakteristik ins Uebertriebene; doch bezeugen diese Bilder, wie der verlassene Ehemann (»Alone«) und namentlich der gefangene Napoleon auf dem Schiffe Bellerephon, mit der scheu aus der Entfernung ihn beobachtenden Umgebung, wie tief er in die Menschenbrust zu greifen vermag. Würdig reiht sich ihnen der auch als Landschaftsmaler vertretene G. P. Chalmers (Mitglied der schottischen Akademie, † 1878) mit seiner bei der Durchsicht alter Briefe in Schwermuth versinkenden jungen Frau an.

Schlachtenbilder liefert die englische Malerei nur wenige. Zwei Stücke militärischen Inhalts waren aber so vorzüglich, dass sie Hunderte von Bildern gewöhnlicher Mache aufwogen. Das eine stellte die Rettung der Kanonen nach der für die Engländer unglücklichen Schlacht bei Maiwand in Afghanistan im Oktober 1880 dar und war von R. Caton-Woodville gemalt. Hier waren, bei nicht übermässigem Umfang, der panische Schreck und die Anspannung aller Fibern, welche in einem solchen entscheidenden Moment eintreten, in so überzeugender Weise und ohne alle Uebertreibung wiedergegeben, dass man sich sagen musste: so und nicht anders muss es gewesen sein. Ob es aber

hierbei in Wirklichkeit so zugegangen, kann man füglich bezweifeln; die unvermittelte Wiedergabe der Wirklichkeit pflegt uns nicht gerade immer zu überzeugen. — Das andere Bild war ein Aquarell von F. W. Wilson, die Abreise der Coldstream Guards, in ihren rothen Uniformen und mit den unförmlich hohen Fellmützen auf dem Kopf, nach dem Sudan, im Jahr 1885 gemalt. Man kann hierbei nicht sagen, ob es sich um ein Landschaftsbild mit Figuren oder ein Figurenbild mit zugehörender Landschaft handelt: so gleichmässig sind beide Bestandtheile berücksichtigt und so vollständig sind sie in einander verarbeitet worden. Die Gruppen der vorn auf einer Plattform des Zeichens zum Einsteigen Harrenden, die lange Reihe der mit Soldaten bereits gefüllten Eisenbahnwagen, auf die man hinabblickt, das Leben, welches sich im Umkreise dieses Zuges entwickelt, endlich die feine graue Nebelstimmung; das Alles vereinigt sich zu einem Bilde von überraschender Wahrheit, so dass man die Scene mit erlebt zu haben glaubt.

Unter den Aquarellisten, welche figürliche Scenen darstellen, sind übrigens manche vorzügliche zu erwähnen, so der Pferdemaler Gow, der es in gewisser Hinsicht mit Meissonier aufnimmt und auch ein gutes Oelgemälde da hat, Cromwell an der Spitze seiner Reiterschaaren vor der Schlacht von Dunbar; ferner E. Lundgren († 1875) mit seinen singenden Chorknaben, der Einzige, der es mit Passini aufnehmen könnte; Sir J. D. Linton, der Präsident des Royal Institute of Painters in Water Colours, der in mustergiltiger Aquarellbehandlung einen Kardinal Richelieu und mehrere andere Bilder historischen Kostüms geliefert hat; als vielversprechendes Talent auch E. J. Gregory (A. R. A.), der sich seinen Namen besonders durch das gleichfalls hier ausgestellte in Oel gemalte Bildniss einer jungen Dame in weissem Atlaskleide gemacht hat.

Den Uebergang zu den Genremalern kann Philipp H. Calderon (R. A.) vermitteln, da seine dramatisch empfundenen, doch mit ruhiger Ueberlegung gemalten Kompositionen meist gleichmässig der Historie, der Phantastik und dem Genre angehören. Er ist immer interessant und anmuthig, wenn auch nicht immer eigenartig. In der Malweise hat er Aehnlichkeit mit Karl Hoff und Kirberg, bemüht sich jedoch weniger um das Costüm als Ersterer: auch Spangenberg und Henneberg können hinsichtlich der Auffassung zum Vergleich herangezogen werden, wenngleich die Kraft und Lebendigkeit des Letzteren hier nicht erreicht wird. Bilder aus den verschiedenen Lebenszeiten des von spanischen Eltern abstammenden, wesentlich in Frankreich gebildeten Künstlers, der 1858 zum ersten Mal ausstellte, sind hier vorhanden, doch geben sie kein ausreichendes und genügend günstiges Bild von ihm; das anmuthigste Stück mag die auf den Wogen hingegossene, mit der sie umflatternden Mövenschaar scherzende rothhaarige Aphrodite sein. — Zu bedauern war das Fehlen seines talentvollen, noch sehr jungen Sohnes, sowie dasjenige des grössten Theiles der jüngsten Generation überhaupt. — Als ein sehr feiner Genremaler ist Seymone Lucas (A. R. A.) zu erwähnen.

Eine ganze Schaar jüngerer Künstler hat sich Venedig als Feld der Thätigkeit ausersehen. Auf der Ansicht des Marcusplatzes von W. Logsdail kann man sie alle vereint sitzen sehen. Dieser talentvolle und strebsame Künstler, der

nur die Neigung hat, uns seine lebensgross gemalten Venetianer gar zu nah auf den Leib zu rücken, so dass sie aus dem Bildrahmen herauszuspringen drohen, zieht sich von Hodgson den nicht unberechtigten Vorwurf zu: dass er, nachdem er seine Fähigkeit, helles Tageslicht durchaus wahrheitsgetreu darzustellen, bewiesen habe, doch nicht sein offenbares Talent weiterhin ausschliesslich hierauf verwenden möge. Die ewig gültige Wahrheit ist ja unzweifelhaft das Edelste, wofür man fechten kann. Aber den einzelnen Wahrheiten haftet doch ein verschiedener Grad von Bedeutung an. Wir haben doch wohl keinen Grund zu der Annahme, dass gerade die augenscheinlichsten Wahrheiten die vornehmsten seien. Die Wahrheit der Empfindung wird doch gewöhnlich, nach der übereinstimmenden Annahme gebildeter Leute, höher geschätzt als bloss gegenständliche Genauigkeit. Die Modernen seciren die Knochen und geben uns das blosse Skelett der Kunst. So Hodgson. — Ein anderer Künstler, Henry Woods (A. R. A.), erfasst dagegen die Poesie des Südens mit unnachahmlicher Feinheit und giebt sie mit einer wahrhaft blendenden Brillanz wieder. Ganz befriedigend war die Auswahl seiner Werke nicht; das Hauptbild, eine Vorbereitung für die erste Communion, welches übrigens viele fein beobachtete Züge enthielt, überschritt sogar vielleicht in etwas das der Weise des Künstlers angemessene Format. Hier ist auch die talentvolle Clara Montalba zu erwähnen und im Anschluss an Logsdail, wegen der ähnlichen auf schlagende Wiedergabe der Wirklichkeit ausgehenden Richtung, die beiden Maler, welche eine Reihe auf die Rückkehr ihrer Männer wartender Fischerfrauen in Lebensgrösse gemalt haben: L. P. Smythe in einem Oelbilde, packender W. Langley in einem weich behandelten Aquarell, welches nur die Köpfe zeigt.

Luke Fildes (R. A.) vermittelt den Uebergang von diesen Venetianern zu den Genremalern ausgesprochen englischen Gepräges. Sein Sondergebiet bilden die lebensgross und leicht idealisirt gemalten schönen Venetianerinnen; daneben versetzt er sich auch mit Leichtigkeit in die harmlose Freudigkeit englischen Dorflebens, wie der im Jahre 1883 gemalte Hochzeitszug beweist, welcher vielfach an Knaus' liebenswürdige Auffassungsweise erinnert. Die eifrigen Studien, welche der Künstler in Lancashire und Cheshire betrieben und die sich auch auf das Costüm einer um 20 bis 30 Jahre zurückliegenden Zeit bezogen, kommen ihm hierbei wesentlich zu Statten. Das modern englische Element tritt aber erst in seiner bereits 1876 gemalten Heimkehr der Verlorenen voll hervor. Es ist Abend. Längs der Dorfstrasse kehren die Männer mit ihren Pferden von der Feldarbeit zurück. Vor den Häusern stehen die Frauen in eifrigem Gespräch. In einer Ecke vor der verschlossenen Thür des elterlichen Hauses aber liegt zusammengekauert und verhüllt die reuvoll Zurückgekehrte, welche für einen Augenblick die Aufmerksamkeit der scheu nach ihr hinblickenden Nächststehenden auf sich zieht. Als Hauptbild dieser Gattung wird von ihm der »Wittwer« genannt. Frank Holl (R. A.), der grosse Bildnissmaler, hatte seiner Zeit die gleichen ergreifenden Töne in seinen Genrebildern angeschlagen, wie hier die einem abdampfenden Auswandererzug nachschauenden armen und elenden Frauen. Hubert Herkomer (A. R. A.) schuf in

gleichem Sinne sein »Herbe Zeiten« benanntes Bild, eine Arbeiterfamilie, die in rauhem Herbst genöthigt ist, den Ort ihres bisherigen Lebens zu verlassen und nun, bei heranbrechendem Abend, verzweiflungsvoll in die ungewisse Zukunft blickend, noch einmal von der Landstrasse aus zurückschaut nach der liebgewordenen Stätte. Das im Jahre 1885 gemalte Bild ist so weit von aller Sentimentalität entfernt, dass das Comité, welches dasselbe für die Galerie der Stadt Manchester erwarb, arg getadelt wurde, wie es einen so unerfreulichen, ja traurigen Gegenstand habe ins Auge fassen können. Eine gleiche Stimmung herrscht auch in dem Bilde von A. H. Marsh, welches arme Fischweiber über den Schnee gehend darstellt.

In allen diesen Bildern herrscht keine socialistische Tendenz, sondern nur das Bestreben, das Ergreifende in gewissen Schicksalsfügungen zur Darstellung zu bringen, doch so, dass selbst in diesen Repräsentanten der am meisten gedrückten Bevölkerungsschichten die Widerstandskraft der menschlichen Natur den Sieg behalte und im letzten Grunde versöhnend und erhebend wirke. Dieser an das Heroische streifende Idealismus, der in erster Linie von einem künstlerischen, das Figürliche und die Landschaft in gleicher Weise berücksichtigenden Gedanken ausgeht und in Frankreich seine höchste Ausbildung in den Werken Millet's gefunden hat, wurde in England namentlich durch zwei jung gestorbene Maler von besonders fesselnder Eigenart begründet: George Mason (A. R. A., † 1872) und Fred. Walker (A. R. A., † 1875). Nicht leicht dürfte sich wieder eine so günstige Gelegenheit bieten, deren Werke vereinigt zu sehen, wie hier. Sie entnahmen mit Vorliebe ihre Darstellungen dem Leben des Landvolks; Mason, der im Leben von herbstem Ungemach heimgesuchte, aber stets seinen Gleichmuth bewahrende Künstler, schildert die Schnitter, wie sie vom Felde heimkehren, vor Allem aber die Kinder in ihrem mit dem Wandel der Natur so eng verknüpften Leben. Walker, der Reizbare, nie sich genug Thuende, verlegt in seine Gegenstände stets ein geheimnissvoll poetisches Element, welches nicht immer vollständig klar wird, aber jedenfalls anregt und anzieht. So mischen sich in seinem Hauptbilde, dem Harbour of Refuge, welches den Hof des Armenhauses zu Bray bei Maidenhead darstellt, Bilder der Gebrechlichkeit mit denen frischester Kraft, welch letztere durch das die Greisin führende junge Mädchen und den kühn ausholenden Mäher dargestellt sind. Eine andere als bloss malerische Nöthigung zur Vorführung gerade dieser Gestalten lässt sich aber nicht wohl erkennen. So ist auch bei der »Old Gate« der Gegensatz zwischen der jungen Wittwe, die mit verhaltenem Schmerz aus ihrem Besitzthum hinausschreitet, und dem rüstigen Feldarbeiter, welcher seine Schritte hemmend einen Blick auf sie wirft, nicht weiter begründet. Aber der feine Zauber, der aus diesen Schöpfungen entgegenweht, lässt sie uns als Thaten und Bekenntnisse einer ausgeprägten, schönheitstrunkenen Individualität lieb gewinnen. Wir fühlen es, kein Anderer hätte das gerade in dieser Weise zur Darstellung bringen können und übersehen darüber gern das Unzureichende, das vielfach in Vortrag und Färbung zu Tage tritt. Auf dem beschränkteren Gebiet der Deckfarbenmalerei ist Fred. Walker dagegen in seiner Vollkraft kennen zu lernen

und an Feinheit und Liebenswürdigkeit der Charakteristik, an Vornehmheit der Farbenstimmung und an Vollendung der Ausführung wohl unübertrefflich. Da steht er Menzel und Meissonier durchaus ebenbürtig gegenüber und dürfte wegen der Wärme seiner Empfindung in Zukunft vor ihnen noch den Vorzug finden. Auch bei ihm bewährt es sich wieder, dass die grösste Kraft aus dem heimischen Boden zu ziehen ist; denn seine jungen Leute und jungen Mädchen können als die vollkommensten Verkörperungen der englischen Ideale von Kraft und Anmuth angesehen werden. Und in Bezug auf körperliche Entwickelung wird jetzt nicht wohl eine andere Nation Europas England den Rang streitig machen können.

Ob wir hier einer bloss vorübergehenden Erscheinung gegenüber stehen, oder dieselbe noch fortzuwirken bestimmt ist, muss die Zukunft lehren. Auf alle Fälle wird diese Phase einen Markstein in der Entwickelung der englischen Kunst bilden. Mason und Walker standen hierin auch nicht allein. Von dem gleichen feinfühligen Kultus der Schönheit ist die Geschichte der Ruth von T. M. Rooke beseelt (im South-Kensington-Museum, zur Chantrey-Stiftung gehörend); auf der Ausstellung aber zeigten sich Anderson Hague, W. R. Macbeth (A. R. A.), G. J. Pinwell († 1875) mit zwei Aquarellen, der Rast mohammedanischer Bettler und dem sarazenischen Mädchen, welches nach England gekommen ist, um Gilbert à Becket zu suchen; endlich der Aquarellist G. Clausen in ähnlicher Richtung thätig. — Als ausgesprochen englische Erscheinungen einer älteren Zeit seien auch noch der früh verstorbene Caldecott mit seinen liebenswürdigen, hell gemalten Humoresken, und G. D. Leslie (R. A.), der Sohn des einstmals berühmten Genremalers, wegen seiner zarten Frauenbilder erwähnt. — Im Ganzen zeigt sich, dass die englischen Genremaler sich jetzt auf ein sehr enges Gebiet beschränkt haben, aber auf diesem mit voller Concentration arbeiten. Das rührselige und anekdotenhafte Genre ist so gut wie ausgestorben; das gesellschaftliche Leben scheint als ein unantastbares Gebiet betrachtet zu werden; andererseits wird auch nur selten ein Bild bloss um der »malerischen Qualitäten« willen treu nach dem Leben abgemalt; übrig bleibt im Wesentlichen nur das höhere Genre. Hier müssen wir noch eines mit Recht berühmten Bildes gedenken, welches wir in anderem Zusammenhange nicht wohl einzureihen vermochten: der letzten Musterung von Herkomer, vom Jahre 1875. Vielleicht fällt dieses Bild gerade wegen seiner wesentlich deutschen Eigenschaften, der Innigkeit und scharfen Beobachtung, mit welcher die Gesichter der alten, zum Gottesdienste versammelten Invaliden von Chelsea erfasst sind, aus dem Rahmen der übrigen Ausstellung heraus. Schliesslich wollen wir noch feststellen, dass etwas an die Sinnesart Menzel's, Uhde's, Böcklin's Gemahnendes auf der Ausstellung nicht anzutreffen war. In deren Werken findet die Stärke des deutschen Wesens nach der Seite des Charakteristischen, Gemüthvollen und Phantastischen ihren reinsten Ausdruck.

Auffallend war die geringe Zahl der Porträtmaler, welche sich ausschliesslich oder wenigstens vorwiegend diesem Fach zugewendet hätten. Neben Millais und Watts sind eigentlich nur Ouless (R. A.), Frank Holl (R. A.) und G. Richmond (R. A.) zu erwähnen. Ouless hatte, wovon man sich hier

überzeugen konnte, nach Berlin sein bestes Bild geschickt; doch war immerhin sein George Scharf, Director der National Portrait Gallery, Mr. Pochin in seinem Laboratorium und vor Allem das im Jahr 1880 entstandene Brustbild desselben Cardinal Newman, den auch Millais gemalt, Leistungen grossen Stiles. Holl möchte ihm doch an Kraft der Charakteristik und Meisterschaft in der malerischen Anordnung überlegen sein, wie sein Lord Winmarleigh von 1882 und besonders das Bild des im Jahre 1887 verstorbenen Kupferstechers Samuel Cousins es beweisen. Jedenfalls haben die Beiden die schwierige Probe, je ein Dutzend ihrer Bilder neben einander gehängt zu sehen, glänzend bestanden. Jede der dargestellten Persönlichkeiten erwies sich als in voller Eigenart und in der für sie charakteristischen Umgebung erfasst. Diese Grösse und Schlichtheit der Schilderung dürfte bei uns am ehesten Peter Janssen eigen sein, wenn derselbe auch in coloristischer Hinsicht nicht mit so kräftigen Mitteln wirkt. Die liederliche Porträtmalerei, welche sich mit der Festhaltung eines gewissen Eindrucks begnügt, scheint dagegen in England gänzlich unbekannt zu sein. Bei G. Richmond sei noch bemerkt, dass ein Namensvetter desselben, W. B. Richmond, ein sehr ansprechendes, in Anlehnung an die Art des vorigen Jahrhunderts gemaltes Bildniss der beiden Töchterchen des Herzogs von Argyll, im Park unter einem Baum auf dem Rasen sitzend, auf der Ausstellung hatte, wobei mit glücklichem Erfolg die modern zusammengeflickte Kleidung durch leichte, einfarbige, den Körper frei umhüllende Stoffe ersetzt war. Neben den Professionsmalern pflegen auch andere Maler, ebenso wie bei uns, dieses Fach mit Glück, so Orchardson und Pettie, vor Allem aber Herkomer, dessen Bildniss des Herausgebers des Punch, Mr. Burnand, von wahrhaft packender Lebendigkeit ist. Hier vermisste man ungern den seltsam sucherischen, doch stets fesselnden Whistler, der trotz seiner amerikanischen Herkunft doch ganz der englischen Schule angehört.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist die Zahl der tüchtigen Kräfte überraschend gross, so auch insbesondere unter den Aquarellmalern, und der wahrhaft hervorragenden Künstler lässt sich wohl ein Dutzend nennen. Da ist der Altmeister J. Clarke Hook (R. A.), der schon seit vierzig Jahren thätig ist und nichts von der Kraft eingebüsst hat, mit welcher er, gleich den Präraphaeliten, der Welt die Augen öffnete für die tiefe Farbigkeit und das auch in der Einzelheit reizvolle Leben der Natur. Ihm folgten Peter Graham (R. A.), unübertroffen in der Darstellung der zerrissenen, hier und da einen Sonnenstrahl durchlassenden Hochlandsnebel, wie er namentlich auf dem einen, im höchsten Grade wirkungsvollen Bilde von 1866 mit dem brausenden Wasserfall im Vordergrunde, kennen gelernt werden kann; seine Compositionsweise ist ungefähr diejenige Oesterley's, doch in der Durchführung ist er wesentlich feiner; ferner H. W. B. Davis (R. A.), in der duftigen Behandlung der Landschaft, welcher stets Heerden als Staffage dienen, Kröner vergleichbar, infolge seiner trockeneren spitzigeren Manier aber hinter der Frische und Lebendigkeit des letzteren zurückbleibend; endlich Vicat Cole (R. A.), dessen Sondergebiet die Themselandschaften bei Herbststimmung bilden, während er hier auch durch die grosse Darstellung eines Kornfelds an warmem Sommertag, mit

Ausblick auf eine Niederung, sowie durch ein Bild von der Insel Skye mit bewegtem Wasser und längs der Felsen hinstreifenden Nebeln vertreten war; um auch bei ihm einen Deutschen zum Vergleich heranzuziehen, sei Adolph Lier's Name genannt, dessen Freiheit übrigens auch in diesem Fall nicht erreicht wird. An Graham schliesst sich J. W. Oakes (A. R. A.) an mit seinen reichen und wirkungsvollen Berglandschaften. Zwei jüngere Künstler, Henry Moore und John Brett (beide A. R. A.) studiren mit unglaublicher Gewissenhaftigkeit das Meer, die Burg, auf welche England stolz ist; sie stellen es mit Vorliebe in seiner bewegungslosen Ruhe, womöglich ohne ein Stück Land, ja nicht einmal durch ein Boot belebt, in der vollen Kraft seiner Bläue dar, verfehlen es aber durch die Wahl eines allzugrossen Formats, für welches diese Aengstlichkeit und Spitzigkeit durchaus nicht passt. Mit welcher Freiheit dagegen steht Colin Hunter (A. R. A.) der Natur gegenüber und mit welcher Kühnheit erfasst er sie in ihren packenden Momenten! Das Zwielicht mit seinem geheimnissvollen Durcheinanderzittern der tausenderlei Farben, seinem Leuchten und Glitzern des Wassers und dem schwer sich darüber lagernden Himmel ist es, welches ihn fesselt; bald schildert er, wie hier, in dem Häringsverkauf auf den Schiffen das Grauen des Morgens, bald, wie in dem Bilde der Chantrey-Stiftung in South-Kensington, den Tangsammlern im Boote, den fahlen Sonnenuntergang. Seine Menschen sind immer in rastloser Thätigkeit begriffen, sei es, dass sie die letzten Augenblicke der Helligkeit noch ausnutzen wollen, sei es, dass sie mit frischen Kräften dem anbrechenden Tage entgegensehen. Die gleiche Breite und Saftigkeit des Vortrags zeichnet Reid aus, dessen »Zwei Grossväter« in der Berliner Ausstellung ihn auf der vollen Höhe seines Könnens zeigte, während er hier fehlte; doch weiss er sich nicht immer vor Uebertreibungen in der Farbenstimmung zu bewahren.

Zwei in der Fülle ihrer Kraft verstorbene Künstler versprachen das Beste: W. Davis († 1873), von dem zwei fein empfundene Mondscheinlandschaften, da waren, in ihrer Poesie an Walcker erinnernd; und Samuel Palmer († 1881), dessen Aquarelle — in der Dämmerung pflügende Ochsen, Kinder beim Sonnenuntergang Aehren lesend — das gleiche Streben nach Idealisirung des ländlichen Lebens, wie es Mason auszeichnete, zeigten. Als ganz ausgezeichneter Aquarellist sei hier auch A. W. Hunt erwähnt, der in seinem Regenbogen über öder Felslandschaft, besonders aber in seinem bei Mond und Nebel, umspritzt von den schäumenden Wellen, in die Mündung des Tyne-Flusses einfahrenden Schiffe, dessen einzigen Richtpunkt der phantastisch leuchtende Wachtthurm bildet, Zeugniss von einer seltenen Kraft zur Gestaltung des scheinbar Ungestaltbaren abgelegt hat. In seinen Oelbildern zeigt sich der Künstler von weniger günstiger Seite. Von den Aquarellmalern seien dann nur noch A. Goodwin wegen seines in den weichen und doch keineswegs flauen Duft der Abendsonne getauchten, von vielen Menschen belebten Kirchhofs, und C. B. Phillip, wegen der schönen Berglandschaft vom Jahre 1885, erwähnt.

Während den genannten Künstlern ein echt englisches Gepräge, die Lust an genauer Durchführung und eine Vorliebe für starke Wirkungen eigen ist,

nähern sich andere mehr der Auffassungsweise des Festlandes und zeigen besonders Beeinflussung durch die Franzosen: so vor allem der im Jahre 1882 im Alter von 31 Jahren verstorbene Cecil Lawson, der meines Bedünkens unter allen englischen Malern den stärksten Sinn für die einfache Grösse der Natur besessen hat. Grau herrscht bei ihm vor, sei es, dass er die Wirkungen des Mondes oder, wie hier in dem grossen Bilde eines von Weiden eingefassten Weihers, über welchem Vögel flattern, von 1880, den bedeckten Tageshimmel schildert. Es ist dieselbe Einfachheit und Ruhe, welche uns die Schöpfungen eines Ruisdael stets so unergründlich anziehend erscheinen lässt, dabei aber in breiter, weicher, moderner Art vorgetragen. Vorzüglich ist auch David Murray (Associate der schottischen Academie) in seinen fein gestimmten, reich componirten Landschaften, welche nicht auf Stimmung ausgehen, sondern dem gewöhnlichen Tageslichte Interesse abzugewinnen vermögen, damit die schwierigste Aufgabe lösend, welche vielleicht auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei gestellt werden kann. Im Uebrigen müssen wir uns begnügen, die Namen von A. Parsons, B. W. Leader (A. R. A.), Walter Field, J. Macwhirter, J. Aumonier zu nennen.

Von den Thiermalern seien nur der verstorbene Landseer, der übrigens im South-Kensington-Museum und der National Gallery besser kennen gelernt werden konnte, wenn man seinen mit echtem tiefem Humor erfassten und vorzüglich gemalten kranken Affen auf dieser Ausstellung ausnimmt, und Briton Riviere (R. A.) genannt. Letzterer weiss seinen Thierbildern ein phantastisch-amüsantes Gepräge zu geben und befriedigt wohl am meisten in den kleinen, liebenswürdig aufgefassten Stücken, wie den in rosige Säue verwandelten Gefährten des Odysseus, welche sich, von Liebesweh geplagt, zu den Füssen der blendend weissen, lächelnd auf sie herabschauenden Kirke wälzen; oder wie in jener Gänseschaar, welcher ein mitten auf der Landstrasse liegender zerlumpter Hut massloses Entsetzen einflösst.

Wir können von der Ausstellung nicht scheiden, ohne wenigstens ein Wort über die englische Sculptur gesagt zu haben, welche hier nur in wenigen zur Ausschmückung der Räume dienenden Stücken vertreten war, immerhin sich aber in achtunggebietender Weise zeigte. Ziemlich alle auf der Berliner Ausstellung befindlichen Bildwerke, mit Ausnahme von Boehm's Carlyle und sonstigen Büsten, waren hier wieder zu sehen und nahmen eine hervorragende Stelle ein: Thornycroft's Teucer, Leighton's Faullenzer, Gilberts Statuetten; ein Beweis, dass auch auf diesem Gebiete die Engländer ihr Bestes nach Berlin gesandt hatten. Besonders ansprechend aber war von Thornycroft die lebensgrosse Figur eines Säemanns, der in schlichter ländlicher Tracht, mit der einen Hand seinen Futterbeutel stützend, mit der andern zum Wurf weit ausholend, ruhig und kräftig einherschritt, eine durch die Gelenkigkeit und Natürlichkeit der Bewegung äusserst wohlthuende Gestalt. Als Gegenstück soll derselbe Künstler auch einen Mäher geschaffen haben. In dieser Richtung dürfte die gesunde Weiterentwickelung unserer Bildhauerkunst begründet sein.

W. v. Seidlitz.

Frankfurt a. M. Rethel-Ausstellung des Freien deutschen Hochstifts.

Für seine diesjährige Ausstellung, welche vom 3. bis zum 24. Juni dauerte, hat sich das Freie deutsche Hochstift den grossen Meister der Geschichtsmalerei, Alfred Rethel, gewählt. Auch diese Ausstellung war wie die früheren von den Freunden des Hochstifts reich beschickt, so dass sie ein vollständiges Bild von dem Schaffen des Meisters, von seinen ersten Versuchen, mit denen er als Knabe überraschte, bis zu den letzten zitternden Zügen des früh Erkrankten, zu geben im Stande war. Besonders reich war die Abtheilung der Oelbilder beschickt: bei der verhältnissmässig geringen Zahl dieser Werke, welche Rethel geschaffen hat, war das, was überhaupt erreichbar ist, thatsächlich vorhanden. Als besonders erfreulich erwähnen wir die grossen Werke »Petrus und Johannes heilen den Lahmen« aus dem Museum zu Leipzig, neben welchem zu interessantem Vergleich der Karton aufgehängt war, und die «Auferstehung Christi» aus der Nikolaikirche zu Frankfurt, welches letztere Bild damit zugleich selbst eine Auferstehung erhalten: in der Kirche an dunkler Stelle aufgestellt, war es weder selbst zu sehen, noch auch der Staub, welcher sich seit vierzig Jahren ungestört auf ihm abgelagert hatte. Nun kehrt es, nachdem es einige Wochen thatsächlich betrachtet werden konnte, in verjüngter Schöne wieder in sein Dämmerleben zurück.

Die eigenhändigen Arbeiten des Meisters zeigen in der Gruppe I Cartone auf, sechs grosse Werke, welche noch der Wittwe gehören: sie waren alle durch die Vergleichung mit den hier befindlichen Gemälden von hervorragendem Interesse. Gruppe II enthielt 18 Werke in Oel, ausser den schon erwähnten noch besonders »Die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs« in Stuttgart, »Kaiser Maximilian auf der Martinswand«, die trefflichen Oelskizzen zu den vier Kaisern im Kaisersaal, darunter besonders meisterhaft Karl V., der auch in der grossen Ausführung eines der besten Bilder Rethels und überhaupt des Kaisersaales ist; später kam noch eine sehr schöne Skizze zum «Daniel in der Löwengrube» hinzu. Gruppe III, Aquarelle und Handzeichnungen umfassend, wies 130 Nummern auf, darunter die Originalentwürfe zu den Kaiserfresken in Aachen, den Hannibalszug und viele andere durch Vervielfältigung wohlbekannte Blätter, so die schöne Schlacht bei Sempach, die Bonifaziusbilder, der Tod Winkelrieds, aber auch Blätter, die in weiteren Kreisen als Originale oder überhaupt kaum bekannt sein möchten, wie die Bleistiftzeichnung im Besitze Dr. H. Weismanns: »Eva reicht dem Adam den Apfel« oder die erste Skizze zum Kaiser Maximilian I., eine Tuschzeichnung im Besitze des Hrn. Donner, von Richter. Besonders werthvoll waren die vielen Studien, die es ermöglichten, einzelne Schöpfungen, wie Karl V., von der ersten Skizze und den Actzeichnungen bis zum Oelbild durch alle Stadien zu verfolgen. Hierbei erschien besonders deutlich die Eigenthümlichkeit Rethels, die Porträte seiner Freunde zu verwenden, aber doch wiederum so umzugestalten, dass sie ganz Ausdruck des gewünschten Charakters wurden und alles Modellmässige verloren. Gruppe IV gab zwei Malerradirungen Rethels. Eine folgende Abtheilung vereinigte die Nachbildungen nach Werken Rethels: Gruppe I Kupfer- und

Stahlstiche, Gruppe II Holzschnitte, Gruppe III Lithographien, Gruppe IV Photographien. Unter den beiden ersten Gruppen befanden sich eine Reihe besonders schöner erster Drucke und manche selten gewordenen Blätter. Rethel's Bildniss war durch eine kleine Büste von Nordheims vertreten, durch eine sehr ideal gehaltene Tuschzeichnung Blanks in Düsseldorf, ein Aquarell Jakob Beckers und die Photographie einer Kreidezeichnung, welche verkleinert der Ausgabe des Nachlasses durch die Berliner Photographische Gesellschaft beigegeben ist. Ein ausführlicher von Herrn Dr. H. Pallmann gearbeiteter und mit einer Einleitung versehener Katalog [1]) giebt genaue sachliche Auskunft über die einzelnen Werke. Am 16. Juni hielt Herr Professor Dr. Valentin in der Ausstellung selbst einen Vortrag über Rethel. *V. V.*

Wien. Jubiläumsausstellung im Künstlerhause.

Ein naturgemässer Gedankengang hat die Wiener Künstlergenossenschaft zu einer Ausstellung gedrängt, die aus Anlass des vierzigjährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Josef veranstaltet wird. Sie ist nicht allein Kunstausstellung überhaupt, sondern steht dadurch in einer bestimmten Beziehung zur Regierung des Monarchen, dass ein Theil dieser Ausstellung der österreichischen Kunst während der letzten vierzig Jahre gewidmet ist. Bietet die übrige grosse Ausstellung auch nichts mehr, als man fast alljährlich in Paris und nicht selten auch in Berlin und München zu sehen bekommt, so ist doch der rückblickende Theil derselben überaus lehrreich.

Er lässt uns an meist charakteristischen Proben recht deutlich erkennen, wie sich unsere Kunst von der vormärzlichen Beschränktheit in Stoffwahl und Technik allmählich zur modernen Freiheit emporgearbeitet hat. Aehnliches haben alle Culturstaaten mitgemacht; indess hat die österreichische Kunst seit etwa 1848 viel Eigenartiges in ihrer Entwicklung. Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts war sie entschieden tiefer gesunken als anderwärts. Dann rafft sie sich aber bald auf, um in einzelnen Zweigen geradewegs eine führende Rolle zu übernehmen. Alle Welt weiss, dass die Wiener Architekten während der letzten vier Decennien um das enge alte Wien einen Gürtel der grossartigsten Bauten aufgeführt haben. Ferstel, Hansen und Schmidt allen voran. Der Erstere wirkte durch feine Auswahl aus verschiedenen älteren Stilen. Erst bewegte er sich in romantischem Fahrwasser und vermengte die mittelalterlichen Formen untereinander (Bankgebäude in der Herrengasse); dann benützte er gesondert und in reiner Form abwechselnd die Gothik und die italienische Renaissance (Votivkirche, neue Universität). Hansen, gleichfalls aus romantischen Anfängen herauswachsend, neigte immer mehr und mehr zur Wiedererweckung des griechischen Tempels (Musikvereinsgebäude, neues Parlament). Schmidt ist von vornherein Gothiker, ohne dass er für die Constructionen und Ornamente anderer Stile blind wäre. Sie haben Schule

---

[1]) Der Katalog der Rethelausstellung ist durch den Buchhandel oder das Freie deutsche Hochstift zu beziehen (M. —. 50.).

gemacht diese drei grossen Baumeister, wie man das weit über die Grenzen Oesterreichs hinaus verfolgen kann. Auf der Ausstellung ist leider der Architektur, diesem wichtigen Factor in der Entwicklungsgeschichte der österreichischen Kunst, zu wenig Raum gewidmet worden. Man hat der Scheu des grossen Publicums vor vielen aufgespannten Rissen und Plänen Rechnung getragen, ein Vorgang, der denn auch praktischen Gewinn bringt.

Die monumentale Malerei, in engstem Zusammenhang mit der Architektur stehend, ist auf der Ausstellung gleichfalls zu kurz gekommen. Besser wird uns das Sittenbild, das Porträt und die Landschaft vor Augen geführt. Waldmüller, Ranftl, Fr. Gauermann, Raffalt und ihre Genossen, insofern sie noch über 1848 herauf thätig waren, sind hier zu finden. Ich vermisse etwa Altenkopf und Weidner, ersteren wegen seiner gut beleuchteten Landschaften, letzteren wegen seiner unendlich liebevoll durchgeführten Bildnisse. Von Waldmüller sind mehrere vorzügliche Bilder ausgestellt, von denen eines den Künstler in seiner glänzenden Begabung auch für die Landschaft zeigt: Die Ruine im Park von Schönbrunn ist nicht nur ein glücklicher Wurf, sondern auch das Ergebniss eisernen Fleisses und virtuoser Technik. An der Jahreszahl ist die dritte Ziffer undeutlich und liest sich wohl 3 oder 5. Eine Entscheidung nach der Malweise ist nicht ganz leicht, da der Künstler innerhalb der Zeit von ca. 1830 bis 1855 dieselbe nicht wesentlich verändert hat, wie sehr sich auch seine frühen Werke von den reifen und überreifen unterscheiden mögen. Ich finde gegenwärtig nicht Zeit, die Entscheidung dieser Frage durch Studium der Quellen zu versuchen. Ein kleines Bildniss aus dem Jahre 1836, eines von 1837 sowie mehrere Genrebilder machen Jedermann klar, wie der Meister in seiner besten Zeit gemalt hat. Die »Rast im Walde« ist vielleicht die feinste Blüthe des Waldmüller'schen Genies und gehört wohl zu den besten Bildern, die überhaupt in den vierziger Jahren gemalt worden sind.

Auf der Jubiläumsausstellung ist auch einiges Bedeutende von Fr. Gauermann zu sehen, der in seinen Studien, Skizzen und kleineren Staffeleibildern ebenso voll Geist und Kraft ist, als er auf grösseren Flächen schwächlich, gläsern, theebrettartig wird.

Die österreichischen Nazarener sind genügend vertreten, besonders Führich durch Ruth und Boas sowie den „Gang Mariens übers Gebirge". Beide bekannt als Werke, in denen der erfindungsreiche und geistvolle Meister ausnahmsweise über die Klippe mangelhafter Farbengebung hinausgekommen ist.

Zur eigentlich modernen Malerei leiten dann herüber der etwa vor Jahresfrist verstorbene Amerling, Schrotzberg, der reinliche Wilh. Koller, der proteusartige Canon, der bunte Carl Blaas. J. Czermak hatte sich früh den grossen Zug der Belgier angeeignet, wodurch er neben seinen österreichischen Zeitgenossen wie ein Fremdling erscheint. Zur neuesten Zeit herauf geleiten ferner Kurzbauer, Lipinski, endlich Makart, dessen Bilder in erschreckend kurzer Frist um ihre berühmte Farbenglut zu kommen scheinen. Eines der bedeutenden Gemälde Makart's wird man übrigens vergeblich auf der Ausstellung suchen, wie denn auch Anselm Feuerbach nicht seiner Bedeutung entsprechend

vertreten ist. Wo es sich um moderne und modernste Kunst handelt, haben die Lebenden gewiss das Vorrecht, so dass man es wohl begreiflich findet, wenn der rückblickende Theil der Ausstellung zu Gunsten der neuesten Kunsterzeugnisse etwas zurückgedrängt wurde. Dies ist denn auch mit der älteren Bildnerei geschehen. Kaum einige Proben von Erler, Fernkorn, Gasser sind aufzustöbern. Etwas besser steht es um die Medailleure, die uns vom langweiligen Jos. Dan. Böhm angefangen bis zum hochbegabten Ant. Scharff annähernd vollständig vorgeführt werden.

Wien im April 1888. *Dr. Th. Fr.*

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1887.

III.

England. Die englische Litteratur, welche auch auf diesem Felde in einer auffallenden Weise hinter die continentale zurücktritt, hat im Jahre 1888 Weniges hier in Betracht Kommendes aufzuweisen. Karl Pearson hat in einer zunächst obendrein deutschen und in Deutschland erschienenen werthvollen Monographie, welche dem verstorbenen Cambridger Universitätsbibliothekar Henry Bradshow ihr Entstehen verdankt, die Entwicklung der sog. Veronikalegende untersucht. Er verfolgt die Bearbeitungen des Rufes an die »Fronica« [1]), deren Amt, die bezüglichen Ablässe, worauf ein Verzeichniss von Gemälden, Miniaturen und Stichen folgt, welche das Veronikabild bieten, desgleichen ein Katalog von mit dem letzteren verbundenen Christusbildern. Die Arbeit verdient das Lob methodischer Behandlung, wäre aber vollständiger, wenn nicht auch hier die Kenntniss der ausländischen Litteratur eine mangelhafte gewesen wäre.

Einem verwandten Thema gilt eine für die mittelalterliche Ikonographie nicht minder interessante Publication der HH. John Ashton und S. Baring-Gould über die Geschichte des hl. Kreuzes, welche den niederländischen Text des Veldener (Historia s. Crucis, oder Baec van den houte 1483) ins Englische übersetzt mit der Reproduction der alten Holzschnitte wiedergeben [2]). Dem Ashton'schen Text sind ausserdem zahlreiche andere Illustrationen der Kreuzerfindungslegende nach Denkmälern der Malerei u. s. f. beigegeben. Von der deutschen Litteratur über den Gegenstand ist dem Herausgeber offenbar auch nur ein Theil bekannt gewesen.

---

[1]) Pearson, K., Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte der Christusbilder im Mittelalter. Strassburg 1887, K. Trübner. 8°. Vgl. meine Anzeige, D. Litteratur-Ztg. 1887, Nr. 51.

[2]) The Legendary History of the Cross, a series of sixty-four Woodcuts etc. with an Introduction written and illustred by John Ash'on. Preface by S. Baring-Gould. London, Fisher Union 1887. 4°.

Endlich kündigt man das Erscheinen einer uns in hohem Grade interessirenden Arbeit über die frühmittelalterliche Symbolik der englischen und irischen Denkmäler an, welche uns indessen noch nicht zugegangen ist [3]).

IV.

Niederlande. Aus den Niederlanden erhalten wir in der Abhandlung des Prof. Andr. Jansen »Eene merkwaardige Schilderij« (Utr. 1887), 4°, eine lesenswerthe Erörterung über ein Kreuzigungsbild des Guido di Ghezzo, wo die rechts von den Henkersknechten abseits sitzende nackte Gestalt eines Mannes, dem die Augen verbunden, die Hände auf den Rücken geschlossen sind, als eine Andeutung der ob ihrer Sünde willen trauernden Menschheit aufgefasst wird. Die Sache wäre mit Hülfe der mystischen Litteratur des Manuscripts weiter zu verfolgen.

Sehr beifällig muss man eine andere Erscheinung begrüssen, die Herausgabe einer wesentlich der mittelalterlichen Kunst und Litteratur der Niederlande gewidmeten Zeitschrift, an deren Spitze der auf diesem Gebiete wohlbekannte und verdiente Prof. Dr. Paul Alberdingk-Thijm zu Löwen steht [4]). Das erste mir vorliegende Heft bietet eine Reihe für das spätere Material interessanter Beiträge. Hoffentlich wird das neue Organ seine Thätigkeit auch der älteren Zeit zuwenden.

V.

Russland. Eine bemerkenswerthe Publication ist diejenige des Fürsten Gregor Gagarine, welche die ausgesprochene Absicht hat, die altbyzantinische Kunst wieder zu Ehren zu bringen und ihre Typen der abendländischen, religiösen Kunstübung als Muster zu empfehlen [5]). Ich lasse die Frage bei Seite, ob diese Tendenz Aussicht auf Erfolg hat und ob ein solcher zu wünschen wäre. Jedenfalls hat das schöne Werk des russischen Fürsten das Verdienst, eine Anzahl byzantinischer Denkmäler in besserer Reproduction, als dies bisher der Fall war, vorzulegen und damit eine billigere und gerechtere Werthschätzung der Stilrichtung zu fördern, welcher jene Werke ihr Dasein verdanken. Man braucht kein Bewunderer des Byzantinismus zu sein, um anzuerkennen, dass derselbe vielfach in neuerer Zeit unterschätzt war, wie wir überhaupt gewohnt sind, uns von dem geistigen Leben der mittelalterlichen Griechen ein etwas zu ungünstiges Bild zu machen.

VI.

Deutschland. Die Quellen für die altchristlichen und mittelalterlichen Kunstvorstellungen haben eine mehrfache Bereicherung erfahren. Zu-

---

[3]) Early Christ. Symbolism in Great Britain and Ireland before the 13th Century. The Rind Lectures in Archæology for 1885. By Romilly Allen. London, Whiting & Co. 1887.

[4]) Dietsche Warande, Tijdschrift voor Kunst en Zedegeschiedenis. Gent, S'Gravenhage 1887 f. I.

[5]) Le Prince Grégoire Gagarine, Sujets tirés des Evangiles, d'après les sources byzantines les plus anciennes. Album de chromolithographies. Paris, Lemercier. Fol.

nächst muss hier der bedeutenden Arbeit Rich. Adelbert Lipsius' gedacht werden, welcher die apokryphen Apostelgeschichten zum erstenmale einer eingehenden und zusammenfassenden Kritik unterzogen hat [6]). Kommen für die Kunstarchäologie diese Apokryphen auch weit weniger in Betracht, als die apokryphen Evangelien, so sind sie doch auch keineswegs ausser Acht zu lassen. Freilich wird gegen die kritischen Ausführungen des Herrn Prof. Lipsius bei aller Anerkennung seiner bedeutenden Arbeit vieles zu erinnern sein, und ich verweise dafür bereits auf Duchesne's sehr beachtenswerthe Besprechung [7]).

Der schweizerische Theologe E. Egli hat verschiedene Studien über die altchristlichen Martyrologien, altchristliche Märtyrer und Kalendarien in einem Bändchen vereinigt [8]). Die kleine Schrift, gegen deren kritische Ergebnisse sehr viel zu sagen wäre, beansprucht hauptsächlich dadurch ein bleibenderes Interesse, dass sie zum erstenmal eine deutsche Uebersetzung des ältesten uns erhaltenen Martyrologs, des von W. Wright 1865—66 im Journal of Sacred Literature edirten syrischen Martyrologiums vom Jahre 412 bietet. In vielen Punkten wird sich die Arbeit im Uebrigen als überholt herausstellen, sobald die längst vorbereitete Ausgabe des Martyrologium Hieronymianum durch de Rossi und Duchesne vorliegen wird. Es wird sich dann namentlich auch zeigen, dass, was auch Hr. Egli nicht gesehen zu haben scheint, der Grundstock des sogen. Hieronymianum ein arianisches Martyrolog war, welches u. a. auch »den hl. Arius« aufführt.

Die Geschichte der Liturgie und Predigt hat in der beachtenswerthen Studie des Benedictiners Kienle über das Hochamt Gregors d. Gr. [9]) und Anton Linsenmayer's »Geschichte der Predigt in Deutschland« [10]) eine Bereicherung erfahren. Nachdem Springer die Bedeutung der Predigt für die mittelalterlichen Kunstvorstellungen aufgewiesen, wird man den Inhalt der Predigten und Homilien vom Zeitalter der Karolinger bis zur Renaissance auch Seitens der Kunsthistoriker mehr als bisher ins Auge zu fassen haben; das erwähnte, hiemit bestens empfohlene Werk gibt nach dieser Richtung mannichfach willkommenen Aufschluss.

Eine Reihe stattlicher Arbeiten zeugt dafür, mit welchem Eifer das Studium der Katakomben von unseren jüngeren deutschen Forschern in Angriff genommen wird. Zwei protestantische Theologen, welche uns bereits früher mit achtenswerthen Studien begegnet sind, haben der eine über die hl. Cäcilia und ihre Gruft [11]), der andere über die altchristliche Fresco- und

[6]) Lipsius, Rich. Ad., Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Braunschweig. I. 1883. II. 1, 1887.

[7]) Bullet. crit. 1887 Nr. 9.

[8]) Egli, Altchristliche Studien. Zürich 1887.

[9]) Kienle in Mitth. d. Benedictiner- und Cistercienser-Ordens, 1887.

[10]) Linsenmayer, Gesch. d. Predigt in Deutschland von Karl d. Gr. bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts. München 1886 f.

[11]) Erbes, C., Die hl. Cäcilie im Zusammenhang mit der ältesten Papstcrypta sowie den ältesten Kirchen Roms. Hist.-ant. Untersuchung. (Zeitschr. für Kirchengesch. IX. 1.)

Mosaikmalerei im Allgemeinen, sich vernehmen lassen [12]). In der ersten versucht Hr. Erbes, durch tieferes Eindringen in die Acten und die Legende der hl. Cäcilie eine Reihe von Punkten aus der römischen Kirchengeschichte des 3. Jahrhunderts aufzuhellen. Er kommt zu dem Ergebniss, dass die Acten der Heiligen erst nach Abfassung von Augustin's Schrift »De Trinitate«, also nach 416, können verfasst sein, dass Cäcilie überhaupt erst seit Ende des 5. Jahrhunderts infolge Hervortretens dieser Acten anfängt, bekannt und allgemein verehrt zu werden. Ein Martyrium des Callistus unter Alexander Severus bestreitet er; Pontian und Anteros sind ihm die ersten Bischöfe, welche in der Papstgruft von S. Callisto ihre Ruhestätte fanden (nach 236); der Name des Urbanus haftete an der Kirche in Trastevere, welche später der Cäcilia geweiht wurde, das führte dazu, Urbanus mit Cäcilia in persönliche Beziehung zu setzen. In Urban's Zeit fällt die Rückgabe des Conventiculums, das Alexander Sever den Christen restituirte; 238 hätte der Prätor Gordianus diese Kirche den Christen förmlich übergeben. Es ist hier nicht der Ort, diesen nicht ohne gute Erudition und nicht ohne Scharfsinn hingestellten Hypothesen näher zu treten; sie sind zum Theil sicher unhaltbar, mit welcher Bemerkung dem löblichen Eifer des Verfassers kein Abbruch geschehen soll. Pohl's Schrift unternimmt etwas ganz Aehnliches, wie es Hr. Lefort in Paris seiner Zeit in der »Revue archéologique« versucht hat: eine chronologische Feststellung und Aufzählung der altchristlichen Wand- und Mosaikgemälde. War das nach Ausweis der vorliegenden Litteratur keine besonders schwierige Aufgabe, so verdient doch die Arbeit in Ansehung des durchgängig verständigen und begründeten Urtheils des Verfassers Lob. Die willkürlichen Aufstellungen und Deutungen der HH. V. Schultze und Hasenclever werden vielfach abgewiesen. Zur Orientirung und Einführung ist die Schrift brauchbar, wenn man auch in vielen Punkten nicht mit deren Urheber einverstanden sein wird.

Selbständigerer Forschung begegnen wir in einer aus der Springer'schen Schule hervorgegangenen Abhandlung, welche wir bereits X. 198 ankündigen konnten [13]). Sehr gewissenhaft und fleissig hat der Verfasser, Hr. Dr. Joh. Ficker, das litterarische wie das monumentalische Material zusammengetragen, die Erklärung und Ausdeutung ist sorgfältig, nicht selten zu minutiös und wohl manches in die Denkmäler hineintragend, was dem Bewusstsein oder den Absichten der altchristlichen Künstler fern lag. In theologischer Hinsicht unterscheidet sich der Verfasser vortheilhaft von Schultze und Hasenclever durch grössere Ruhe und Objectivität. Gleichwohl ist auch sein Urtheil nicht frei von Voreingenommenheit, und seine Resultate werden ohne Widerspruch nicht aufgenommen werden. Den Hauptsatz, dass die Typen der Petrus- und Paulusbilder erst am Ende des 4. Jahrhunderts für weitere Kreise

---

[12]) Pohl, Otto, Die altchristl. Fresco- und Mosaik-Malerei. Leipzig 1888.

[13]) Ficker, Joh., Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Eine ikonographische Studie. Leipzig 1887. (In Seemann's Beiträge z. Kunstgesch., N. F., V.)

feststanden, halte ich für verfehlt. Zu beklagen ist, dass Herrn Ficker die Bedeutung der vaticanischen Bronzeplatte nicht klar geworden; dass er die Entstehung gewisser Goldgläser bis ins 6. Jahrhundert herabsetzen konnte, dass er, wie es wenigstens den Anschein hat, S. 145, die beiden Petrusstatuen des Vaticans (die der Grotten und die Bronzestatue der Basilika nahe der Confessio) mit einander verwechselt. Die Arbeit, welche von der hervorragenden Begabung ihres jugendlichen Verfassers für diese Studien zeugt, würde entschieden bei längerem Aufenthalt in Rom noch gewonnen haben; hoffentlich hat Dr. Ficker auch die Einwirkung der Hasenclever'schen Auffassung mehr und mehr abgeschüttelt.

Die wichtigste Erscheinung aber, deren hier zu gedenken ist, ist jedenfalls die neue »Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte«, welche Herr Dr. A. de Waal, der Rector des Campo Santo Tedesco in Rom unter Mitwirkung von Fachgenossen, namentlich der Herren des Camposanto Tedesco herausgibt [14]). So sehr ich gewünscht hätte, ein derartiges Unternehmen hätte seinen Sitz und Schwerpunkt nicht in Rom, sondern in Deutschland genommen, stehe ich doch nicht an, dasselbe lebhaft willkommen zu heissen. Der jetzt vorliegende erste Jahrgang bringt gleich eine Reihe werthvoller Beiträge: so von de Waal über die Ausgrabungen bei der Confessio von S. Peter im Jahre 1626; Mittheilungen von grossem Interesse für die Frage nach dem Zustande des Terrains, auf welchem die Peterskirche steht und für diejenige nach der Existenz des ehemaligen Cömeterium Vaticanum. Derselbe untersucht (S. 297 f.) die Feste des Kirchenjahrs zu Jerusalem gegen Ende des 4. Jahrhunderts; erörtert weiter (S. 161 f.) die Translation der Martyrer Chrysanthus und Daria nach Münstereifel (820), und zwar mit Rücksicht auf eine Würzburger Handschrift, bezw. eines Fragmentes des Abts Marcward von Prüm (829). Die einschlägige Schrift des verstorbenen Prof. H. J. Floss scheint dem Verfasser leider unbekannt geblieben zu sein [15]). Weiter theilt de Waal (S. 266) ein deutsches Itinerarium von 1496 mit Notizen über die Katakomben von S. Sebastiano mit, gibt Notiz (S. 272) über einen kürzlich aufgedeckten, höchst werthvollen Fund longobardischer Gold- und Silberarbeiten, über welchen Näheres versprochen wird, und erörtert vor Allem ein an dieser Stelle wiederholt der Aufmerksamkeit der Fachgenossen empfohlenes Problem, die Stellung der Apokryphen in der altchristlichen Kunst (S. 173, 272). Ich ermangle nicht, auf diesen belehrenden Aufsatz ganz besonders hinzuweisen.

Unter den übrigen Mitarbeitern der Zeitschrift treten durch ihren Eifer wie durch die Gründlichkeit ihrer Forschungen besonders zwei jüngere deutsche Geistlichen hervor, welche seiner Zeit zuerst in meiner »Realencyklopädie«

---

[14]) Rom 1887. In Commission der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. Br. I. 1—4.

[15]) Floss, J. H., Romreise des Abtes Markward von Prüm und Uebertragung der hl. Chrysanthus und Daria nach Münstereifel im Jahre 844. Köln 1809. (Sep.-Abdruck aus d. Ann. f. Gesch. d. Niederrh. XX. 1869.)

sich litterarisch bethätigten. Jos. Wilpert knüpft an ein neuentdecktes Fresco in S. Domitilla eine gediegene und besonnene Erörterung der cömeterialen Fresken mit Scenen aus dem realen Leben an (S. 20), zu welchem Aufsatze de Rossi durch Besprechung des metrischen Elogiums eines praefectus annonae (5.—6. Jahrhundert) einen willkommenen Nachtrag gibt — zugleich eine nicht zu unterschätzende Empfehlung der neuen Zeitschrift. — In einem zweiten Aufsatz untersucht Wilpert die Darstellungen des Opfers Abrahams in der altchristlichen Kunst mit besonderer Berücksichtigung zweier bisher ganz unbekannter Monumente in einer dem Eingang von S. Domitilla gegenüberliegenden Galerie (S. 126 f.), ausserdem übersetzt derselbe die von Marucchi gegebenen Sitzungsberichte der Akademie für christliche Alterthumskunde. Sein ebenso thätiger und vorzüglich begabter Genosse, der Luxemburger J. P. Kirsch, bringt (S. 105 f.) eine gute Notiz über die Inschrift des Gaudiosus, welche das Christusbild von S. Ponziano darbietet, ferner über ein altes Bleisiegel mit der Darstellung der Taufe Christi (vgl. Realencyklopädie d. christl. Alterth. II. 836). Auch über Hasenclever's Buch äussert sich Kirsch (S. 275) in ähnlicher Weise wie der Referent; endlich behandelt derselbe einige unedirte Gemälde der Praetextakatakombe (S. 346 f.) und ein altchristliches Silberreliquiar, welches vor etwa zwei Jahren bei Aïn-Beida zwischen Tebessa und Constantine gefunden und von dem Cardinal Lavigerie kürzlich dem Papste zum Geschenk gemacht wurde. Es scheint dem 5. Jahrhundert anzugehören und soll durch de Rossi publicirt werden. — Von andern Arbeiten, welche hier in Betracht kommen, seien genannt Swoboda's Erörterungen zur Frage der Marmorpolychromirung (S. 100), Cozza Luzi über ein altchristliches Phylacterium aus Blei (gefunden 1886 zu Reggio in Calabrien, mit einer eine Beschwörung enthaltenden Inschrift, S. 198 f.), Marucchi über eine Medaille und eine Lampe aus der Sammlung Zurla (S. 316 f., Taf. X. 1—3: eine Decorationsmedaille: Kreuz zwischen den beiden Aposteln; Lampe mit der Traube).

Wie man sieht, verfügt dieses neue Organ sowohl über tüchtige Mitarbeiter als über ein reiches Material, das ihr ja in der unmittelbaren Nachbarschaft der Hauptdenkmäler altchristlicher Kunst nie abgehen kann. Möge es demselben nicht an der nöthigen Unterstützung Seitens des Publicums fehlen! Man kann nur dringend wünschen, dass alle Betheiligten das Unternehmen durch ihre Theilnahme fördern und dass namentlich auch Seitens der kirchlichen Behörde demselben materielle Hülfe geleistet werde.

Aus dieser römischen Schule des Camposanto ging schliesslich noch ein anderes Werk hervor, welches einen jungen Geistlichen der Diöcese Trier, Herrn Liell, zum Verfasser hat [16]). Der Verfasser hat seinen längern Aufenthalt in Rom benutzt, um die Marienbilder der Katakomben sorgfältig zu copiren, wobei ihm eine grosse Fertigkeit im Zeichnen und Malen und ein

[16]) Liell, H. F. Jos., Die Darstellungen der allerheiligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Dogmen- und kunstgeschichtlich bearbeitet. Freiburg i. Br. 1887. Mit 7 Taf. u. 67 Abb. im Text.

gutes Auge vortrefflich zu statten kam. Vielleicht hätte er sich besser darauf beschränkt, diese farbigen Copien mit entsprechendem erklärenden Text zu publiciren. So gewann das Werk den Anschein eines Concurrenzunternehmens gegenüber dem Werke v. Lehner's, was an sich gewiss nicht beabsichtigt war. Das Liell'sche Buch bringt eine Menge sehr brauchbarer und dankenswerther Details über die in Frage kommenden Katakombenbilder und hat namentlich das Verdienst, die bekannte Darstellung in S. Priscilla zum erstenmal in guter Abbildung zu reproduciren und damit die Bedeutung derselben als Verkündigung Mariä sicher zu stellen (Taf. II. 1). Das Buch hat weiter das unbestreitbare Verdienst, irrige und oberflächliche Ansichten oder Beobachtungen der HH. V. Schultze und besonders Hasenclever u. s. f. zu berichtigen. Zu bedauern ist dagegen sowohl der Ton der Polemik, wie er in einem wissenschaftlichen Werke unstatthaft ist (besonders muss die unberechtigte und zuweilen ganz unverständige Polemik gegen Lehner getadelt werden), als der Mangel einer gesicherten historisch-kritischen, methodischen Durchbildung bei dem Verfasser, welcher u. a. mit falschen Citaten operirt — Herr v. Lehner hat in der »Allg. Zeitung« 1887, Nr. 338 beiden Uebelständen eine harte, aber nicht unverdiente Zurechtweisung angedeihen lassen — zuweilen sich auf »Quellen« oder Autoritäten, wie Scheeben, beruft, mit denen man bei wissenschaftlichen Untersuchungen nichts beweist. Auch der Excurs über die Darstellung der Madonna in der Kunst der Renaissance wäre besser weggeblieben. Die Herrlichkeit Raphael's hat Herrn Liell offenbar innerlich nie berührt, und das Verständniss für die Kunst und Cultur der Renaissance scheint ihm verschlossen geblieben zu sein. Das sind alles Fehler, welche wesentlich dem Mangel einer historisch-kritischen Schulung und einer nach dieser Richtung unvollständigen und einseitigen theologischen Vorbildung zuzuschreiben sind; man kann nur wünschen, dass der Verfasser sich bemühe, diesen Abgang durch vorurtheilsfreie, redliche Geistesarbeit möglichst auszugleichen, will er mit seiner unstreitig reichen und schönen Begabung der guten Sache bleibende Dienste erweisen.

Auch ein anderes Mitglied dieser selben Schule, ebenfalls ein junger Geistlicher der Trierer Diöcese, Hr. Mohr, ist kürzlich mit einer Erstlingsarbeit über die Katakombe der hl. Felicitas hervorgetreten [17]): eine brave, begeisterte Kraft, der man nur Glück wünschen kann. Dieselbe Zeitschrift brachte einen guten Aufsatz Ludwig Dolberg's (Ribniz) über das christliche, besonders mittelalterliche Begräbnisswesen [18]).

Seit F. Bock seine immer noch werthvolle und unentbehrliche »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« (Bonn 1859—71) geschrieben, hat sich das uns zugängliche Material für diesen Gegenstand ausserordentlich vermehrt, namentlich in Folge der so glücklichen ägyptischen Funde. Ist der unvergleichliche Schatz, welcher durch Graf für Wien gewonnen wurde, auch noch nicht in die Wissenschaft eingeführt und verarbeitet,

---

[17]) Im »Katholik« 1887, LXVII. 433 (nach Bull. diarch. crist. IV. Ser. III. 145 f.).

[18]) »Katholik« 1887, cl. 271 f.

so zeigt doch schon eine flüchtige Durchsicht der aus diesen Grabfunden gewonnenen Stoffe, welche Fülle neuer Kenntnisse uns aus demselben über die antike und altchristliche Textilkunst zufliesst. Die kostbare Sammlung von Stoffen und liturgischen Gewandresten, welche Prof. Lessing im Berliner Kunstgewerbemuseum zu vereinigen so glücklich war, lässt uns, in Verbindung mit den Wiener Schätzen, keinen Zweifel daran, dass die Geschichte der Textilkunst erst zu schreiben und auch das Capitel der liturgischen Gewandstoffe gänzlich umzuarbeiten ist. F. Bock hat selbst die wichtigsten Beiträge dazu geliefert. Er ist so glücklich gewesen, in koptischen Begräbnissstätten Oberägyptens eine Menge frühchristlicher Textilfunde zu machen, welche jetzt zum grössern Theile dem Düsseldorfer Gewerbeverein gehören, zum kleinern Theile dem Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg zukamen, zum Theil auch noch wohl im Besitz des glücklichen Finders blieben. Ueber den für Düsseldorf erworbenen Antheil, welcher auf mehreren rheinischen Ausstellungen des Jahres 1887 der öffentlichen Besichtigung übergeben war, hat F. Bock selbst einen sehr beachtenswerthen Bericht geliefert, sicher das Werthvollste, was wir seit 25 Jahren über diesen Gegenstand zu lesen bekamen [19]). Wie nach vielen Richtungen, so war auch für die Geschichte der Textilkunst die letztjährige Wiener Ausstellung von Gegenständen der kirchlichen Kunst im k. k. Oesterr. Museum in hohem Grade anregend und belehrend [20]), wofür ich besonders auf die Berichte Th. Frimmel's und Schnütgen's verweise.

Um Weniges nur hat sich diesmal die altchristliche Baugeschichte bereichert. Prof. Konr. Lange hat seinen vortrefflichen Studien über die Basilika einen kleinen aber beachtenswerthen Excurs hinzugefügt, der sich hauptsächlich gegen Holtzinger kehrt [21]). Lange erklärt sich von Neuem sowohl gegen die Dehio'sche These, welche das Atrium des italischen Hauses als Quelle der christlichen Basilika annimmt, wie gegen den ägyptischen Speisesaal und die Hausbasilika als Ausgang der letztern. Er will aber auch von Holtzinger's eklektischem Verfahren nichts wissen, welches für die christliche Basilika nicht eine bestimmte Art von antiken Bauten, sondern nur eine Gattung als Quelle gelten lassen will und den christlichen Baumeistern ein eklektisches Verfahren in der Benutzung mehrerer Vorbilder zuspricht. Auch darin weicht Lange von Holtzinger ab, dass letzterer das Basilikaschema schon für die ältesten (vor-

---

[19]) Ausstellung von altägyptischen Texturen und Ornaten, veranstaltet durch den Centralgewerbeverein für Rheinland u. s. w. in der Kunsthalle zu Düsseldorf, Mai bis Juni 1887. Katalog frühchristlicher Textilfunde des Jahres 1866. Beschreibung von Gobelin-Wirkereien in verschiedenfarbiger Purpurwolle und von vollständig erhaltenen Bekleidungsgegenständen der spätrömischen und frühbyzantinischen Kunstperiode (4.—8. Jahrhundert), aufgefunden in koptischen Begräbnissstätten Oberägyptens. Herausgegeben von Dr. Fr. Bock. Düsseldorf 1887. 4°.

[20]) Vgl. den Katalog mit Vorwort von Director v. Falke, Wien 1887 und die in der Bibliographie des Repertoriums XI. p. XXII. angeführte Litteratur, dazu Schnütgen, B. Jahrb. LXXXIV. 206. — Frimmel, Repert. X. 402.

[21]) Berliner Philolog. Wochenschr. 1887, XII. Nr. 7.

constantinischen) Kirchen voraussetzt, ersterer für die Bauten der constantinischen Zeit. Dabei gibt er zu, dass hier und da, etwa in Africa, schon vor Constantin, christliche Basiliken (ausser den Cellae coemeteriales) erbaut worden seien. Ich kann dafür keinen Beleg finden und glaube, dass auch die angerufenen Stellen aus den Quellen der donatutischen Geschichte (Gesta purgationis Felicis Apt., Gest. apud Xenophilum, Act. mart. s. Saturnini u. s. f.) nur von Basiliken zu verstehen sind, welche auf den Areae coemeteriales als Memoriae oder Scholae standen.

Dehio's und v. Bezold's grosses Werk ist im abgelaufenen Jahre durch eine zweite Lieferung weitergeführt worden [22]), welche sich mit flachgedeckten Basiliken in Westeuropa, dem Gewölbebau in seinen Grundformen, und den Kuppelkirchen des Occidentes beschäftigt. Ich habe, bei aller Betonung meiner abweichenden Ansicht in Hinsicht der Genesis der altchristlichen Basilika, nur abermals hervorzuheben, dass dies Werk für die Geschichte des mittelalterlichen Kirchenbaues ein nunmehr unentbehrliches Arbeitsinstrument geworden ist, das ich namentlich auch allen kirchlichen Bauämtern auf das Angelegentlichste empfehlen möchte.

Von den gegenwärtig in Angriff genommenen deutschen Kunsttopographien dürften, glaube ich, diejenigen Hessens [23]) und Badens [24]) auch die Aufmerksamkeit derjenigen in Anspruch zu nehmen lieben, welche sich mit den älteren christlichen Jahrhunderten, sowie mit der mittelalterlichen Ikonographie beschäftigen. Ich brauche namentlich kaum daran zu erinnern, welch hohe Bedeutung u. a. die Reichenau für das Fortleben der altchristlich-römischen Traditionen im karolingisch-ottonischen Zeitalter haben. Gerade für diesen Punkt möchte ich noch, neben den Oberzeller Wandgemälden, auf einige in meinem ersten Bande der Kunstdenkmäler des Grossh. Baden publicirten, bezw. erörterten Werke, wie das Oberzeller Reliquiar (I. 372, Fig. 97), die Kupfermedaillons des Domes (eb. S. 160) hinweisen; auch Taf. II. mit den Resten der ehemaligen bemalten Holzdecke des Konstanzer Münsters, der einzigen diesseits der Alpen neben den polychromischen Balkendecken von Zillis und Hildesheim, verdient hier eine besondere Erwähnung. Aus der hessischen Kunsttopographie dürften wohl nur die Orte Pfedderheim (merowingische Sculptur) und Worms für die ältere Kunst in Betracht kommen. Einige frühchristliche Denkmäler (Inschriften u. s. f.) weist der Regierungsbezirk Koblenz auf, dessen Bau- und Kunstdenkmäler kürzlich Lehfeldt inventarisirt hat (Koblenz, Boppard, Lehmen, Münstermaifeld, Remagen) [25]). Leider sind gerade diese Denkmäler von dem Herausgeber theils übersehen, theils nur flüchtig erwähnt.

---

[22]) Dehio und G. v. Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlands, 2. Lfg. Stuttgart 1887. Vgl. Repert. f. Kw. VIII. 353 f.

[23]) Kunstdenkmäler des Grossh. Hessen I.—II. Darmstadt 1885—1887.

[24]) Kraus, F. X., Die Kunstdenkmäler des Grossh. Baden u. s. f. I. Kreis Konstanz. Freiburg i. B. 1887.

[25]) Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkm. der Rheinprovinz. I. Reg.-Bezirk Coblenz. Düsseldorf 1886.

Die in den letzten Jahren mit zunehmender Theilnahme betriebenen ikonographischen Studien haben — abgesehen von meiner Ausgabe der Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift (Strassburg 1887) — weitere Förderung erfahren durch F. Schneider in dem Aufsatz über die Einhornlegende, wo ein bisher nicht bekanntes Exemplar dieser Verkündigungsdarstellung aus der Pfarrkirche zu Oberlahnstein (jetzt leider verschleudert) publicirt wird [26]), durch die Studie Th. Hach's in Lübeck über das sog. Ansveruskreuz bei Ratzeburg (Steinkreuz aus dem 15. Jahrhundert) [27]), die kleine aber zu beachtende Arbeit A. Jordan's über den Altar der St. Petrikirche zu Dortmund [28]) (Zur Ikonographie der hl. Emerentia und der hl. Anna); Karl Walcher's »Bilder vom Hochaltar in Drackenstein« [29]) (4 Stunden südlich von Geislingen; Apostelbilder u. s. f. aus der Ulmer Schule, Mitte und zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, durchaus der Beachtung und eingehender Untersuchung werth), die von dem Conservator des Wallraf-Richarts-Museum zu Köln lithographisch reproducirten zehn Bilder zur Apokalypse (Federzeichnungen), welche Ende October 1886 aus der Felix'schen Sammlung in den Besitz des Germanischen Museums zu Nürnberg übergingen — sehr anziehende Blätter, deren kunsthistorischer Würdigung wir wohl bald entgegensehen dürfen [30]); B. v. Riehl's Vortrag über einen neu aufgefundenen romanischen Tragaltar [31]) (aus Walterbach, Unterfranken, jetzt im Bayr. Nationalmuseum: als Umkleidung des Portatile vergoldetes Kupferblech mit Gravirungen, an der Oberseite in einem Rundmedaillon Brustbild Christi mit der Inschrift: † HIC PATER ETLOGOS NECNON PARACLITVS AGIOS zwischen den Personificationen der vier Cardinaltugenden, von Hrn. v. Riehl, meines Erachtens zu spät, in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts gesetzt), die Fortsetzung des grossen Münzenberger'schen Werkes über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands [32]) (Altäre der St. Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T., der Pfarrkirche zu Güstrow, der S. Georgskirche zu Wismar, aus Tetwang, Creglingen, Museum zu Berlin, Salzwedel u. s. f.); Karl Chytil's Aufsatz über einige Madonnenbilder Böhmens aus dem 14. und 15. Jahrhundert [33]), endlich die werthvolle Publication,

---

[26]) F. Schneider, Die Einhorn-Legende in ihrem Ursprung und in ihrer Ausgestaltung (mit 1 Taf. in Farbendruck). (Sep.-Abdr. aus Annal. des Vereins f. Nassauische Alterthumsk. u. Geschichtsforsch. XX. Wiesbad. 1887 f.)

[27]) Hach, Theod., Das sogen. Ansveruskreuz bei Ratzeburg. (Sep.-Abdr. aus der Zeitschrift d. Gesellsch. f. Schleswig-Holstein-Lauenb. Gesch. XVII. 1887.)

[28]) Sep.-Abdr. aus Heller's Gesch. d. evang. Gemeinde zu Dortmund, 1887.

[29]) Walcher, Karl, Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. Eine kunsthist. Studie. Mit 4 Abb. in Lichtdruck. Stuttgart 1887.

[30]) Apokalypsis. Zehn lith. vervielf. Federzeichnungen u. s. f. Köln. (Gabe des Vereins von Kölner Alterthumsfr. 1887.) 4°.

[31]) Sitzungsbericht der phil.-hist. Classe der kgl. bayr. Akademie der Wiss. 1886, Hft. I. Mit zwei Photolithographien.

[32]) Münzenberger, E. F. A., Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. V. Lfg. Frankfurt 1887. Vgl. Repertor. X. 195.

[33]) Mitth. d. k. k. Central-Comm. XIII. p. XIX. 1887.

welche Moritz Thausing und Karl Rieger nach Vorarbeiten Alfred Woltmann's dem in der Krakauer Schlosskathedrale bewahrten Evangeliar Heinrichs V. widmeten [34]). Das Werk, zwischen 1099—1101 dem in nahen Beziehungen zu dem salischen Königshause lebenden S. Emmeranskloster zu Regensburg geschenkt, kennzeichnet sich als Erzeugniss einer Localschule, welche, nach der Auffassung der Herausgeber, neue Gedanken, Formen und Empfindungsweisen mit dem überkommenen Vorrath technischer und formaler Traditionen zu verbinden bestrebt ist (?). Es bietet ausser dem Hauptbilde, Heinrich V. als König, die drei Könige des salischen Hauses Heinrich IV., Heinrich V. und Konrad, dazu eine Anzahl Heilige wie Emmeran und die drei Aebte (Eberhard, Ramuold, Rotpert) von S. Emmeran in Regensburg.

Es ist endlich unter den ikonographischen Forschungen auch der sehr erwünschten und verdienstvollen Studie Alois Riegel's über die Holzkalender zu gedenken [35]). Das reichhaltige Material, welches hier zusammengestellt ist, wäre u. a. noch zu vermehren durch den Art. Calendrier bei Cahier, Caractéristiques des Saints, Paris 1867, I. 157 f.

Das Urtheil, welches ich Repert. X. 196 und D. Litteratur-Ztg. 1887 über die Dewitz'sche Schrift über die Externsteine gefällt, hat offenbar den Local- und Provincialgelehrten des Paderborn'schen Landes nicht gefallen. Ich bin von verschiedenen Seiten aufgefordert worden, das Monument einer persönlichen Besichtigung zu unterziehen, was mir leider bisher unmöglich war. Ein Aufsatz der »Lippischen Landes-Zeitung« (von Herrn G. A. B. Schierenberg) bringt gewiss eine Anzahl beachtenswerther Details, für welche man Alterthumsfreunden dankbar sein muss, welchen der Vorzug einer jahrzehntelangen Bekanntschaft mit dem Denkmal zur Seite steht: dass Hr. Schierenberg mich indessen von dem römischen Ursprung des Monuments und der falschen Deutung der Inschrift meinerseits überzeugt hätte, kann ich zu meinem Bedauern nicht zugestehen.

Einen merkwürdigen Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Reliquien und speciell der Heil.-Rocklegenden bietet L. Korth's Abhandlung über den Heil.-Rock zu Köln [36]). Die Kölner Rocksage zeigt sich unter der Hand des kundigen und gelehrten Verfassers ungemein reich an geschichtlichen Beziehungen. Es wäre zu wünschen, dass in ähnlicher Weise nun auch einmal die übrigen Rocksagen, insbesondere die Trierer, erneuter kritischer Untersuchung unterzogen würden. Dass wir eine solche von dem Jesuiten Stephan Beissel nicht zu erwarten haben, lehrt jedes Blatt seiner »Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze« (Trier 1887). Es war meine Absicht auf dieses Werk hier ausführlicher zurückzukommen: ich sehe mich dessen enthoben, nachdem die drei ersten Lieferungen desselben nur das

---

[34]) Ebenda XIII. 1—14.

[35]) Al. Riegl, Die Holzkalender des Mittelalters u. der Renaissance. (Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung IX. 1. 1887.)

[36]) L. Korth, Der heil. Rock zu Köln. (Sep.-Abdr. aus den Annal. des hist. Vereins f. d. Niederrhein, XLVI.) Bonn 1887.

Bild kläglichster Kritiklosigkeit darbieten. Ich kann auch dem letzten Schriftchen des seiner Zeit an dieser Stelle (VI. 384) erwähnten fleissigen Localforschers, des nun auch dahingegangenen Pfarrers Phil. Diel das Lob einer kritischen Arbeit nicht spenden [37]); aber sie bringt doch allerlei brauchbare Notizen.

Die X. 199 f. genannten Zeitschriften fahren fort, hier und da auch die Denkmäler und die Litteratur der christlichen Archäologie zu berücksichtigen. Am fleissigsten sicher durch den von Prof. J. Graus in Graz herausgegebenen »Kirchenschmuck« (aus den fünf mir vorliegenden Nummern des Jahrgangs XVIII. sind namentlich des hochverdienten Herausgebers »Kunstbetrachtungen auf einer Reise nach Spanien« und P. Coelestin Vivell's Artikel über das Antipendium zu beachten) und das von Prof. Keppler in Tübingen sorgsam und verständig redigirte »Archiv für christliche Kunst«, aus dessen Jahrgang V. (1887) hervorzuheben sind: Prill, Grammatik der kirchlichen Baukunst — E. Keppler, Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum — über Maltechniken — Keppler, Ueber Fra Giovanni da Fiesole — Detzel, Mariä Heimsuchung in der christlichen Kunst — Osterkerzenleuchter und Kreuzpartikel — Kirchengestühl — Glockeninschriften — Beichtstühle. Auch Hofele's Diöcesan-Archiv von Schwaben gibt von Zeit zu Zeit einschlägige Notizen oder Abhandlungen, freilich meist localer Natur. Der »Anzeiger« des Germanischen Nationalmuseums«, mehr noch R. Rahn's gediegener »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde« (XX.) bringen natürlich auch eine Menge von Beiträgen besonders zur Ikonographie des Mittelalters. Aus letzterem seien erwähnt: Herzog, Zur Pariser Liederhandschrift; ders., Zur Geschichte des Gebetbuches Karls d. Kahlen; A. H., über die Westkrypta der Klosterkirche zu St. Gallen; Rahn, Christophorusbild von Rossura (Tessin); ders., Todesbilder im Beinhause zu Leuk. — Das »Christliche Kunstblatt« (XXIX.) berücksichtigte die ältere Zeit in den Aufsätzen über den Ursprung der altchristlichen Basilika (ungenügend), Christus in der Kelter, das Paradies an alten Kirchen, Geschichte der christlichen Grabschriften (dilett.); Beck über Löwe und Lamm als kirchliche Sinnbilder; Wernicke, Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters. — Die »Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden i. Rh.« brachten (LXXXIII. 201 f.) Schnütgen's gehaltvollen Aufsatz über eine neuentdeckte eucharistische Taube (in Münstermaifeld), welche der Kölner Archäolog als Product der Limoger Emaillirkunst ansieht und dem 13. Jahrhundert zuweist. Wir kennen jetzt etwa 15 derartiger Peristerae, welche sich erhalten haben. Eb. LXXXIV. 127 berichtet Schnütgen über ein silbernes Messpult des 13. Jahrhunderts. — Minder ausgiebig für uns als sonst war der Jahrgang VI der Westdeutschen Zeitschrift; doch soll auf den Aufsatz hingewiesen sein, in welchem der scharfsinnige F. Görres die für die mittelalterliche Kunst interessante Genovefalegende beleuchtet hat (218 f.);

[37]) Diel, Phil., Die Gesch. der Kirche des hl. Maximus und ihrer Reliquien. Trier 1886.

desgleichen auf Koenen's Bemerkungen zur karolingischen Keramik (354 f.), auf die Notizen über Baumsärge und Todtenbäume (Nr. 103. 134), über das Grab des B. Konrad II. von Worms (Nr. 5).

Wenn schliesslich der zusammenfassenden Werke Erwähnung geschehen soll, so wäre zunächst die Fortsetzung der Grote'schen »Deutschen Kunstgeschichte« zu nennen. Janitschek's »Geschichte der deutschen Malerei« und J. v. Falke's »Kunstgewerbe« bieten, so weit sie bisher jetzt vorliegen, eine Fülle neuer und anregender Gedanken, auf die hier tiefer einzugehen wäre, ständen nicht ausführlichere Referate über diese Werke von anderer Seite in Aussicht. Ich vermuthe nicht das nämliche betreffs der noch nicht abgeschlossenen »Geschichte der christlichen Malerei«, welche Herr Prof. Erich Frantz in München unternommen hat [38]). Der Verfasser, welcher sich auf dem kunstgeschichtlichen Gebiete mit den Schriften über Fra Bartolommeo della Porta (Regensburg 1879) und über das hl. Abendmahl des Leonardo da Vinci (Freiburg 1885) versucht hat, beabsichtigt in zwei Bänden die Entwicklung der christlichen Malerei vorzuführen. Der uns vorliegende erste dieser Bände gibt in Buch I die griechisch-römische Kunst in ihrem Verfall und die Anfänge der christlichen Kunst (bis Constantin); Buch II die byzantinische Kunst (von Constantin beginnend, so dass auch die Anfänge der christlichen Basilika, die gesammte Ravennatische Kunst u. s. f. unter die byzantinische subsummirt werden); Buch III die Epoche der Karolinger; Buch IV die byzantinische Kunst in Italien von der Epoche der Karolinger bis ins 14. Jahrhundert (hier wird auch von Niccolò Pisano gehandelt!), und im Osten bis zum Untergange des Reiches; Buch V die deutsche Kunst von den Ottonen bis zum Schluss der byzantinisch-romanischen Epoche 1250; Buch VI die Malerei in Frankreich, England und Niederlanden und Spanien bis zum Ausgang der romanischen Epoche; Buch VII Erwachen der nationalen Kunst in Italien. Muss schon diese hier vorgelegte Eintheilung des Stoffes Bedenken erregen, so kann eine Durchsicht des Textes nur die Wahrnehmung bestätigen, dass dem Herrn Verfasser eine klare Einsicht in den Entwicklungsgang der abendländischen Kunst nicht zu Theil geworden ist. Er weiss nichts von dem ganz neuen Lichte, in welches die byzantinische Frage durch die Forschungen Kondakoff's und A. Springer's getreten ist. Er hat nichts gehört von den bedeutendsten Wandmalereien der ottonischen Zeit, welche uns nun schon seit einigen Jahren in den Fresken der Reichenau vorliegen; nichts von den an diese Entdeckung sich anschliessenden Untersuchungen A. Springer's, welche unsere ganze Auffassung der karolingisch-ottonischen Kunst wesentlich modificirt haben; nichts von den einschneidenden Arbeiten, welche die Selbständigkeit der occidentalen Kunst gegenüber dem Byzantinismus, aber auch den Unterschied der karolingisch-ottonischen und der romanischen Epoche darthaten. Was über die altchristliche (christlich-römische) Kunst geboten wird, konnte ebenso vor fünfzehn oder zwanzig Jahren geschrieben werden: die

[38]) Frantz, E., Gesch. der christl. Malerei. I. Theil. Von den Anfängen bis zum Schluss der romanischen Epoche. Freiburg i. Br. 1887.

wichtigsten Erscheinungen der letzten zwei Jahrzehnte sind zum Theil spurlos an Herrn Frantz vorübergegangen; die brennendsten Fragen der heutigen Forschung, wie die Controverse über die Interpretation der altchristlichen Cömeterialbilder, werden völlig ignorirt; kein Wort erfährt der Leser von Leblants für die Erklärung unserer Katakombenbilder so bedeutenden Arbeiten. Auch die neuesten Untersuchungen über den Ursprung der christlichen Basilika sind dem Verfasser sämmtlich unbekannt geblieben (S. 105 f.). Seine Darstellung dieses Gegenstandes wirft völlig unverstanden die verschiedensten Gesichtspunkte durcheinander: S. 105 wird auf den Salomonischen Tempel als Vorbild der christlichen Basilika verwiesen; S. 107 das römische Haus mit seinem Oecus als solches angenommen und S. 108 in der Construction der Cellae coemeteriales die einleitende Idee für die christliche Basilika gesucht. Köln erscheint S. 436 als Sitz der byzantinischen Kunstfertigkeit! Von der bedeutenden Kunstthätigkeit Triers im Zeitalter B. Egbert's weiss der Verfasser nichts, nur die Echternacher und Bremer Handschrift werden etwas ausführlicher besprochen, von dem Egbertcodex nur kurz angegeben, dass er die byzantinische Richtung zeige (sic! vgl. S. 429) — also auch hier völlige Unbekanntschaft mit den neuesten Publicationen. Ebenso weiss er S. 418 betreffs der Herrad nur von Engelhardt's Ausgabe; die neue Strassburger Veröffentlichung (deren Anfänge nun doch schon auf acht Jahre zurückgehen), die Erhaltung fast des ganzen Bilderschatzes durch Bastard, sind alles Dinge, die für Herrn Frantz nicht existiren. Ebenso ist (S. 276) ihm unbekannt geblieben, wer die früheste Crucifixdarstellung der Elfenbeinplatte des British Museum zuerst herausgegeben hat (vgl. meine Schrift Ueber Begriff u. s. f. der christl. Archäologie, Freiburg 1879). Aus der reichen Litteratur über die Darstellung des Einhorns ist ihm nichts bekannt geworden als die veraltete Abhandlung Bartholin's und die Notizen bei Cahier und bei Münter (S. 459, Anm. 2). Unter den Citaten begegnen wir S. 469 einer Geschichte von Trier von Ennen (soll heissen Joh. Enen, kurzer Inbegriff der Geschichte von Trier u. s. f. Die Ausgabe von 1845 eine Uebertragung der alten Edition von 1514: ein Buch, das interessant ist zur Geschichte der Trierischen Reliquien, aber nicht als Quelle für die Geschichte des hl. Simeon anzuführen ist), und S. 382 einer Erwähnung des Dionysius Areopagita und seines Correspondenten, welche anzudeuten scheint, dass Herr Frantz die areopagitischen Werke für echte Erzeugnisse des apostolischen Zeitalters hält. Dass der Verfasser es systematisch verschmäht, sich aus der »Realencyclopädie der christl. Alterthümer« über den Stand der heutigen christlich-archäologischen Forschung und ihre Litteratur zu orientiren mag ja eine besondere Art des Dankes sein für das Interesse, welches Referent den früheren Arbeiten des Herrn Verfassers gewidmet hat: jedenfalls hat es sich reichlich an seinem Texte gerächt. Man fragt sich schliesslich, für welche Leser das Buch geschrieben ist. Rechnet Herr Frantz auf die Theilnahme des grössern gebildeten Publicums, so versteht man nicht, wesshalb er seine Darstellung mit einer erdrückenden Masse von ermüdendem Detail und dem ganzen Ballast des litterarischen Apparats beschwert hat; denkt er aber sich an die Gelehrtenwelt zu wenden, so musste diese erwarten,

dass der Verfasser sich mit dem vorliegenden Quellenmaterial und dem Stande der archäologischen Kritik ganz anders bekannt zeige. Gerade die eigentlich archäologischen Parthieen zeigen, dass der Verfasser nicht hinreichend mit den Monumenten zusammengelebt und dass ihm die philologisch-kritische Grundlage abgeht, während ich gern zugestehe, dass ihm die praktische Beschäftigung mit der Malerei manchen Vortheil gewährt und sein Werk, im Allgemeinen gut geschrieben, hier und da recht schöne Seiten darbietet und namentlich auch eine Menge Irrthümer berichtigt, wie sie nothwendigerweise Kunstschriftstellern begegnen, welche nicht so wie der Theologe mit den Einrichtungen, dem Cultus und den Traditionen der katholischen Kirche bekannt sind. Nach dieser Richtung wird das Buch ja gute Dienste leisten und auch mannigfach belehrend wirken können: es hätte es nach allen Seiten gekonnt, wenn der Verfasser, statt beharrlich nur seine eigenen Wege zu gehen, den lebendigen Austausch und den Zusammenhang mit der gegenwärtigen Wissenschaft ernstlich gesucht hätte.

Freiburg, 4. Febr. 1888. *F. X. Kraus.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Adeline, J. La peinture à l'eau. (A. C.: Chron. des Arts, 14. — Leroi, P.: Courrier de l'Art, 16.)
Allard, P. Les dernières persécutions du IIIe siècle, d'après les documents archéologiques. (Helbig, J.: Revue de l'Art chrétien, IV, 2.)
Arndt, P. Studien zur Vasenkunde. (T. S.: Litterar. Centralbl., 24.)
Babelon, E. Le cabinet des antiques à la bibliothèque nationale. (Reinach, S.: Revue archéolog., mars—avril.)
Bauchal, C. Nouveau dictionnaire biogr. et crit. des architectes français. (R.: Kunstchronik, 31.)
Bartlett, H. Les œuvres et la vie de William Rimmer, peintre et sculpteur américain. (L. G.: Chron. des Arts, 12.)
Baumgarten. Rundgang durch die Ruinen Athens. (Weizsäcker: Berl. philolog. Wochenschrift, VIII, 16.)
Bayet, J. C. Précis d'histoire de l'art. (Reinach, S.: Revue critique, 23.)
Behrens, W. Flachornamente für den Zeichenunterricht. (Litterar. Centralblatt, 13.)
Béraldi, H. Les graveurs du XIVe siècle, 7e livraison. (Revue de l'Art français, avril. — Chron. des Arts, 12.)
Bergmann, J. Ueber das Schöne. (Sch. v. S.: Litterar. Centralbl., 11.)
Bickell, L. Hessische Holzbauten. (H—e.: (Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 5.)
Bie. Die Musen in der antiken Kunst. (Weizsäcker: N. philol. Rundschau, 9.)
Blümner, H. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern. (Schmidt: Wochenschrift f. klass. Philol., V, 20.)
Bode, W. Italienische Bildhauer der Renaissance. (Carotti, G.: Archivio storico Lombardo, XV, 1. — Fr.: Mittb. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3.)
Bötticher, A. Die Akropolis von Athen. (Michaelis, A.: Deut. Litter.-Ztg., 12. — Weil: Berl. philol. Wochenschr., VIII, 8. — Neuling: Neue philolog. Rundschau, 10.)
Brunn, H. Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. (T. S.: Litterar. Centralbl., 14. 22. — Grenzboten, 13. — Köpp, F: Berliner philol. Wochenschrift, VIII, 15. — Heydemann, H.: Zeitschr. f. bildende Kunst, 8.)
— Ueber die Ausgrabungen der Certosa von Bologna. (T. S.: Litter. Centralblatt, 24.)
Bucher, B. Die Glassammlung des k. k. Oesterr. Museums. (Kunstgewerbebl. IV, 7.)
Burckhardt, A. Kirchliche Holzschnittwerke. (H. J.: Litter. Centralbl., 10.)
Comte, J. L'art en France. (Courrier de l'Art, 11.)
Corblet, J. Histoire dogmatique etc. du sacrament de l'eucharistie. (M., X. B.: Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)
Corroyer, E. L'architecture romane. (Chron. des Arts, 14.)
Courajod, L. Les origines de la renaissance en France.. (L. G.: Chron. des Arts, 9.)
Cousin, C. Racontars illustrés d'un vieux collectionneur. (Leroi, P.: L'Art, 15 mars.)
Crull, F. Das Amt der Goldschmiede zu Wismar. (E. L.: Litter. Centralbl., 16.)
Darstellung, beschreibende, der Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 8. Heft. (Schultz, A.: Neues Archiv f. sächs. Geschichte u. Alterthumskunde, IX, 1. 2.)
Delaborde, H. Marc-Antoine Raimondi. (Melani, A.: Arte e storia, 10. — L. G.: Chron. des Arts, 13.)

Delorme, E. Étude sur deux croix de plomb du XII[e] siècle. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)
Dewitz, C. Die Externsteine im Teutoburger Walde. (H. J.: Litter. Centralblatt, 12.)
Dierks, H. Houdon's Leben und Werke. (H. J.: Litterar. Centralbl., 20.)
Dumont, A. et J. *Chaplain*. Les céramiques de la Grèce propre. (T. S.: Litterar. Centralbl., 14.)
Ebe, G. Die Spät-Renaissance. (H. J.: Litterar. Centralbl., 21.)
Eggers, F. u. K. Christian Daniel Rauch. (W. L.: Litterar. Centralblatt, 18. — Grimm, H.: Deut. Litteratur-Ztg., 14. — Zabel: Nat.-Ztg., 86 u. 105. — Lübke: Beil. z. Allgem. Ztg., 119.)
Eudel, P. L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886—87. (Bonnaffé, E.: Chronique des Arts, 14. — J. J. G.: Revue de l'Art français, avril.)
Falke, J. Geschichte d. deutschen Kunstgewerbes. (R—r.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 4.)
Ficker, J. Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst. (F. X. Kraus: Deut. Litteratur-Ztg., 22.)
Fischer, H. Lessing's Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. (H. J.: Litterar. Centralbl., 24.)
— L. H. Die Technik der Aquarellmalerei. (Oesterr. Buchhändler-Correspondenz, 14.)
Franz-Pascha. Die Baukunst des Islam. (Kunstgewerbeblatt, IV, 7.)
Frimmel, T. Der Anonimo Morelliano. I. Abth. Text u. Uebersetzung. (Ch.: Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)
Gardner, P. A catalogue of the Greek coins in the British Museum. (Weil, R.: Berl. philol. Wochenschrift, 11.)
Gianandrea, A. Il palazzo del comune di Jesi. (Carocci, G.: Arte e storia, 14.)
Göller, A. Die Entstehung der architektonischen Stilformen. (Hauck, G.: Deut. Litteratur-Ztg., 11. — Göler-Ravensburg: Bl. f. litterar. Unterhaltung, 6. — Stein: Archiv, 1888, 19.)
Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo u. des Klassicismus. (Orth: Deutsche Litteratur-Ztg., 21.)
Handbuch der Architektur. Herausg. von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt, H. Wagner. (A. G: Litter. Centralbl., 22. 23.)
Hasse, C. Wiederherstellung antiker Bildwerke. (Heydemann: Kunstchron., 31.)
Havard, H. Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII[e] siècle jusqu'à nos jours. I[er] vol. (J. F.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3.)
Head. Catalogue of the coins of Attika. (Oman: The Academy, 834.)
Helbig, W. Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. (Furtwängler: Berl. philol. Wochenschrift, 15. — Röhl: Zeitschr. f. d. Gymn.-W., N. F., XVII, Mai.)
Jackson, T. G. Dalmatia. (Ms.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 4.)
Join-Lambert. Le château de Quermelin. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)
Kämmerer, L. Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode A. Dürer's. (H. J.: Litterar. Centralbl., 17.)
Karabacek, J. Das arabische Papier. (Rgl.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 3.)
Knackfuss, H. Deutsche Kunstgeschichte. (Kunstchronik, 20.)
Kondakoff. L'histoire de l'art byzantin dans les miniatures. (Courr. de l'Art, 11.)
Kroker, E. Katechismus der Archäologie. (Berl. philol. Wochenschrift, 17.)
Lachner, K. Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland. (Kunstchronik, 22.)
Lafenestre, G. La vie et l'œuvre de Titien. (Springer, A.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)
La Grange, N. A. et L. *Cloquet*. Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. (H. J.: Rev. de l'Art chrétien, VI, 2.)
Lane-Pool, S. The art of the Saracens in Egypt. (Kunstgewerbeblatt, IV, 7.)
Lavoix, H. Catalogue des monnaies musulmanes. (Derouin, E.: Rev. critique, 21.)
Lehnert, H. Anleitung zur Kabinetsglasmalerei. (Kunstgewerbebl., IV, 6. — M—t.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 3.)
Lessing, J. Handarbeit. Vortrag, gehalten in der volkswirthschaftlichen Gesellschaft zu Berlin. (M—t.: Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)
Levin, T. Zur Frage der Bilderfälschung. (Zeitschr. des Münchener Alterthumsvereins, 1887, 4.)
Liell, H. F. J. Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau etc. auf d. Kunstdenkmälern der Katakomben. (Riegl, A.: Kunstchronik, 20. — Wilpert: Zeitschrift f. kath. Theol., XII, 2. — H. J.: Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)
Lipperheide, F. Die decorative Kunststickerei. (F. W.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)

Löschcke, G. Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. (Reinach, S.: Revue critique, 20. — Robert, C.: Deut. Litteratur-Ztg., 16.)
Lübke, W. Geschichte der deutschen Kunst. (Kunstchronik, 27.)
Lübke-Koella. Essai d'histoire de l'art. (L'Art, 1er mars.)
Lupus. Die Stadt Syrakus im Alterthum. Deutsche Bearbeitung. (Fabricius, E.: Deut. Litteratur-Ztg., 19. — Clasen: Mittheil. aus d. hist. Litteratur, XVI, 2. — Bindseil: Wochenschrift für klass. Philol., V, 17. — Landwehr: Götting. gel. Anz., 8.)
Mantovani, G. Il teritorio Sermidese. (Bocchi, F.: Archivio Veneto, Fasc. 68.)
Mémoires de la société archéologique et historique de l'Orléanais. T. VI, Fasc. II. (Kurtz, F.: Revue d'Alsace, 1888, 1.)
Mestorf, J. Urnenfriedhöfe in Schleswig-Holstein. (W. v. Sch.: Litter. Centralblatt, 12.)
Molinier, E. L'orfèvrerie limousine à l'exposition de Tulle en 1887. (H. J.: Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)
Mossmann, X. F. Engel-Dollfuss. Uebersetzt von E. Auspitzer. (Rgl.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)
Müntz, E. Études iconographiques et archéol. sur le moyen-âge. (Courrier de l'Art, 18.)
— Histoire de l'art pendant la renaissance. (Chronique des Arts, 21.)
— Les collections des Médicis. (L. G.: Chronique des Arts, 13. — Leprieur, P.: Bulletin critique, 9.)
Neuwirth, J. Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen. (Chytil, K.: Kunstchronik, 28 u. 35. — Erwiderung, Kunstchronik, 31.)
— Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Oesterreich. (H. J.: Litter. Centralbl., 12.)
Nolhac, P. La bibliothèque de Fulvio Orsini. (Chronique des Arts, 10.)
Oberhummer, E. Akarnanien, Ambrakia, Amphilochien, Leukas im Alterthum. (R. v. S.: Litterar. Centralbl., 13. — Biedermann: Wochenschr. f. klassische Philol., V, 14.)
Oechelhäuser. Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. (Lamprecht: Westdeutsche Zeitschr. für Geschichte u. Kunst, VII, 1.)
Orsi, P. Di due crocette auree del museo di Bologna. (Papaleoni, A.: Archivio storico italiano, 1888, Disp. 1.)
Osborne, W. Das Beil und seine typischen Formen. (Rgl.: Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3.)
Paléologue. L'art chinois. (Gonse, L.: Gaz. des B.-Arts, mai.)
Palustre, L. La Renaissance en France. (Chron. des Arts, 20.)
Pécaut, E. et C. *Baude.* L'art. (Reinach, S.: Revue critique, 23.)
Pfau, L. Kunst und Kritik. (Kunstchronik, 28.)
Pichler, F. Die Grösse und Lage der Römerstadt im Zollfelde. (Wolff, G.: Berliner philol. Wochenschr., 17.)
Pohl, O. Die altchristliche Fresco- und Mosaikmalerei. (Riegl, A.: Kunstchronik, 20.)
Portig, G. Angewandte Aesthetik in kunstgeschichtlichen und ästhetischen Essays. (H. J.: Litter. Centralbl., 11.)
Quellen zur Geschichte der Bewaffnung, Ausrüstung und Adjustirung des k. k. Heeres. Herausg. vom Curatorium des k. k. Heeresmuseums. (J. F.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 4.)
Rambaud, A. Histoire de la civilisation contemporaine en France. (Chronique des Arts, 16.)
Rayet, O. et M. *Collignon.* Histoire de la céramique grecque. (Perrot, G.: Journal des Savants, mai. — Le Livre, 101.)
Reinach, T. Les monnaies juives. (Barthélemy, A.: Revue critique, 23.)
Rhomaides, C. Τὰ μουσεῖα τῶν Ἀθηνῶν. (Chr. B.: Berl. philol. Wochenschr., 14.)
Romolo, T. Corsi elementari di disegno. (Carocci, G.: Arte e storia, 13.)
Rosenberg, A. Der Kupferstich in der Schule Rubens'. (Kunstchronik, 29.)
Salvisberg, P. Die deutsche Kriegsarchitektur von der Urzeit bis auf die Renaissance. (Heyne, M.: Deutsche Litteratur-Ztg., 10.)
— Kunsthistorische Studien, I — III. (Thode, H.: Deut. Litteratur-Ztg., 17.)
Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's. Herausgegeben von C. Frey. II. (Grimm, H.: Deut. Litteratur-Ztg., 9.)
Schmarsow, A. Donatello. (H. J.: Litter. Centralbl., 12.)
— Giovanni Santi. (L.: Kunstchron., 27.)
Schmidt, W. Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstichcabinet zu München. (Springer, A.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)
Schnütgen, A. Zeitschrift für christliche Kunst. (Kunstchronik, 34.)
Schreiber, T. Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani. (Heydemann: Kunstchronik, 29.)
— Culturhistorischer Bilderatlas des Alterthums. (Heydemann: Kunstchron., 30.)

Schulz, A. Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. (H. J.: Litterar. Centralbl., 10.)
Semper, H. Donatello's Leben u. Werke. (H. J.: Litterar. Centralbl., 12.)
Simone, S. La cattedrale di Bitonto e il suo restauro. (Carocci, G.: Arte e storia, 14.)
Simonsfeld, H. Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. (B.: Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)
Stein, M. A. Zoroastrian deities on Indo-Scythian coins. (R. W.: Berl. philol. Wochenschrift, 17.)
Stiefvater, L. Beitrag zur Geschichte des Buchdrucks u. Buchhandels in Steiermark. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, V, 4. 5.)
Strzygowski, J. Cimabue u. Rom. (Arch. della R. Società Romana di Stor. Patria, Vol. X, Fasc. III—IV. — Dehio, G.: Deutsche Litteratur-Ztg., 19.)
Studniczka, F. Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht. (T. S.: Litterar. Centralbl., 16.)
Toman, H. Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stilkritik. (A. Wurzbach: Kunstchronik, 35.)
Urbani, G. M. *de Gheltof*. Catalogo del museo civico vetrario di Murano. (B. C.: Archivio Veneto, Fasc. 69.)
Valentini, A. Eusebio, Concordanze dei Vangeli. (Frimmel, T.: Kunstchron., 23.)
Veludo, G. Imagine della Madonna di San Marco. — La pala d'oro della basilica di S. Marco in Venezia. (B. C.: Archivio Veneto, Fasc. 69.)
Vereschagin, V. Souvenirs. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 20.)
Walcher, K. Die schönsten Porträtbüsten des Stuttgarter Lusthauses. (Zeitschr. des Münchener Alterth.-Ver., 1887, 4.)
Walz. Abhandlungen über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des olymp. Zeustempels. (Weizsäcker: Wochenschrift f. klass. Philol., V, 10.)
Wilmowsky, J. N. Römische Mosaiken aus Trier. (Hettner: Correspondenzbl. der Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, Mai.)
Wörner, E. Kunstdenkmäler im Grossh. Hessen, Provinz Rheinhessen. (Schnütgen: Correspondenzbl. der Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, April.)
Wolf-Südhausen, J. Studien über Wesen und Geschichte der Malerei. (H. J.: Litterar. Centralbl., 15.)
Zais, E. Die kurmainzische Porzellanmanufactur zu Höchst. (B.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3. — Correspondenzbl. der Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, April.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Juni bis 15. Sept. 1887.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Ahrens. Zeichenclassen für Knaben in Verbindung mit gewerbl. Lehranstalten. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 31.)

Annuaire de l'Instruction publique et des beaux-arts pour l'année 1887, rédigé et publié par MM. Delalain. In-8⁰. Delalain frères. fr. 7. 50.

Baugewerkschulen, die deutschen, in den letzten 20 Jahren. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., II, 4.)

Baumeister, L. Ueber eine Zubereitungsart des Leinöles für die Malerei. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 34.)

Bechler, E., Archit. Das Wesen der Architektur und die Formenbildung der klassischen Baukunst. Eine systemat. Darstellung der wichtigsten architekton. Gesetze unter besonderer Berücksichtigung der antiken Baukunst. Zum Gebrauche f. Architekten und Bautechniker. Mit 50 in den Text gedr. Abbildgn. 8⁰. (48 S.) Berlin, H. Spamer.

Behrens, W. Flachornamente f. den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. II. Abth. 1. Lfg. f⁰. (8 Chromolith.) Kassel, Fischer. M. 3.

Bergmann, J. Ueber das Schöne. Analytische u. historisch-kritische Untersuchungen. gr. 8⁰, III, 201 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. 3. 60.

Blanc, C. Grammaire des arts du dessin architecture, sculpture, peinture, jardins, gravures en pierres fines, gravures en médailles, gravure en taille-douce, eau forte manière noire, aquatinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie. 7e édit. 8⁰, 695 p. avec fig. Paris, Laurens.

Blasendorff. Die Verwerthung der Museen heimischer Alterthümer für die Schule. (Gymnasium. 14.)

Blümner, H. Technologie und Terminologie der Gewerbe u. Künste bei Griechen u. Römern. 4. Bd. 2. Abtheilg. Mit zahlreichen Abbildgn. gr. 8⁰. (XI u. S. 379—629.) Leipzig, Teubner.

Brandes, H. Auge und Ohr beim Zeichenunterricht beobachtet. (Zeichenhalle, 9 ff.)

Burg, P. van der. Die Holz- u. Marmormalerei. Praktisches Handbuch für Dekorationsmaler, zur Erlernung der bezüglichen Methode, wie sie in der Malerschule d. Verf. theoretisch u. praktisch gelehrt wird. Autorisirte deutsche Ausgabe. Mit einem Atlas von 36 Foliotafeln, zum grössten Theil in Farbendruck. gr. 8⁰. (VIII, 127 S.) Weimar, B. F. Voigt. M. 15.

Cathiau. Neue Gedanken über Zeichnen und Zeichenunterricht. (Zeitschr. f. gewerblichen Unterricht u. dessen Förderung in Preussen, II, 2 u. 3.)

Chabal-Dussurgey. Les écoles d'art décoratif. (Rev. des arts décor., juillet.)

Coenil. La philosophie dans l'art. (Revue littéraire et artistique. Juillet.)

Current art. (The Magazine of Art, Juli.)

Dehio, S. Das Verhältniss der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien. (Preuss. Jahrb., 60. Bd., 3.)

Döring, A. Zur Geschichtsschreibung der Aesthetik. I. (Preuss. Jahrb. August.)

Ellis, T. J. Sketching from Nature: A Handbook for Students and Amateurs. 2nd edit. Post 8vo, 196 pp. Macmillan. — 3 s. 6 d.

Fachschule, die, mit Lehrwerkstätten für die Kleineisen- und Stahlwaaren-Industrie des Bergischen Landes zu Remscheid. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 26.)

Fischer. Ueber Mosaikarbeiten. (Der Civilingenieur, XXXIII, 4.)

Fortbildungsschulen, die fachlichen, in Wien. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, V, 2.)

Fortschritt, ein, im gewerblich. Bildungswesen. (Wochenschr. d. Niederösterr. Gewerbever., 31.)

Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst von Bundeswegen. (Allgem. Zeitung, Beilage 237.)

Gädicke, J. u. A. **Miethe.** Praktische Anleitung zum Photographiren bei Magnesiumlicht. gr. 8⁰, III, 34 S. mit eingedr. Fig. u. 2 Lichtdr.-Taf. Berlin, Oppenheim.

Gerlach, M. Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. Vorrede von Dr. Alb. Hg. Darstellung der schönsten und formreichsten Pflanzen in Natur und Stil zur prakt. Verwerthung für das gesammte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes in reichem Gold-, Silber- u. Farbendruck. Ornament- u. kunstgewerbl. Theil von Prof. Ant. Leder. Naturalistik von Prof. Jul. Berger, Frdr. Sturm, Wilh. Unger [Radirg.], Ed. Charlemont, H. Darnaut u. a. hervorrag. Künstlern. 2—7. Lfg. gr. f⁰. (à 6 Taf.) Wien, Gerlach & Schenk.

Gesetz, ein neuentdecktes, der Formästhetik. (Wochenbl. f. Baukunde, 50.)

Gesetz, über ein neuentdecktes, der Formästhetik. (Deutsch. Bau-Ztg., 47—49.)

Goffinon, E. L'Enseignement professionnel à Paris: l'École municipale Diderot; l'institution Saint-Nicolas; l'Enseignement patronal et corporatif. 8°, 16 p. Paris au secrétariat de la société d'économie sociale. (Extr. de la Réforme sociale.)

Grillwitzer, A. Ueber kirchliche Malerkunst. (Der Kirchenschmuck, 6.)

Gründung, die, eines Verbandes deutscher Gewerbeschulmänner. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, II, 4.)

Günzburg, T. B. Anleitung zum Selbstunterricht in der chromatischen Tuschirmethode zur leichten und schnellen Altuschirung v. Zeichnungen aller Art, zum Schatten geometrischer Körper, Köpfe, Ornamente, Landschaften, Situationspläne, Karten, f. architekton., techn., fortificator., anatom., botan., zoolog., astronom. Zeichnungen etc. Nebst Anhang enth. eine kurze Anleitung zum Gebrauche d. Pantographen. 3., neu bearbeitete u. vervollk. Auflage. gr. 8°. (62 S.) Berlin, Bormann Nachf. in Comm. M. 1. —.

Handboek voor den schilder. De hout-en marmer-nabootsing, zooals die wordt geleerd op de schilderschool van P. van d. Burg. 2e verm. en herz. druk. Met beschrijving van een aantal hout-en marmersoorten, volgens dese methode bewerkt, en volledige behandeling van het huis-en decoratie-schilders vak. Afl. I. (16 en 2 gr. Fol. pl. in omsl.) Imp.-8°. Cpl. in 25 afl. bij inteek. Leiden, A. W. Sijthoff. à 50 Kr.

Hartmann. Gehört die Baukunst zu den freien Künsten? (Gegenwart, 25.)

Hauschner, A. Wie sollen sich Frauen malen lassen? (Schorer's Familienblatt, 25.)

Höppner, J. Anleitung zur Blumen-Malerei in Wasserfarben [Aquarell-Malerei]. [Erweiterter Sonderabdruck aus: „Schule der Blumenmalerei".] 8°, III, 32 S. Leipzig, Zehl. M. —. 60.

Höppner's, J., Aquarellschule. Die Schule der Blumenmalerei. Untere Stufe: Einfachere Vorlagen. 24 Studien nach der Natur in je 4 die fortschreitende Ausführung zeigenden Blättern mit begleitendem Text. Farbendr. v. J. G. Bach in Leipzig. 3—8. Lfg. gr. 4°. (à 6 Chromolith. u. 2 Umrisszeichngn. mit je 1 Bl. Text.) Leipzig, Zehl.

Horadam, J. Zur Frage der Normalscala und der Normalfarben. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 34.)

Kunst des Wölbens. (Centralbl. der Bauverwaltung, 35.)

Kunstbetrachtungen auf einer Reise in Spanien. (Der Kirchenschmuck, 6.)

Leclercq. Esthétique. (Revue de Belgique. Mai.)

Lehrgang f. das Freihandzeichnen in Volks- und Bürgerschulen. Ausführliche Lektionen nebst Uebungsaufgaben. Herausgeg. von dem Verein zur Förderung d. Zeichenunterrichts in der Provinz Sachsen u. d. angrenzenden Landestheilen. 1. Thl.: Die gerade Linie u. ebene von geraden Linien begrenzte Figuren. Mit 6 lith. Taf. gr. 8o. (26 S.) Magdeburg, Rathke.

Levin. Zum Kapitel der Künstlerjury. (Gegenwart, 35.)

Lloyd, W., Expression in nature and art. (The Portfolio, Juli.)

— Picture Galleries. (Portfolio, September.)

Macht, H. Die Oekonomie des Kunstgewerbes. (Blätter f. Kunstgewerbe. 5 Taf., 28—32.)

Mallet, J. Cours élémentaire d'archéologie religieuse. T. I. Architecture. 4e éd. rev. et augm. 8°, 345 p. avec fig. Paris, Poussielque. (Alliance des maisons d'éducation chrétienne.)

Meisel. Einiges über die Abbildung der Kugelfläche in der Ebene. (Pädag. Blätter f. Lehrerbildung u. Lehrerbildungsanstalten, XVI, 4.)

Micholitsch, A. Der erste Zeichenunterricht in der Volksschule. gr. 8°. (45 S. m. Fig.) St. Pöltan, Sydy. M. —. 80.

Mittheilungen, technische, f. Malerei v. A. Klein in München. Offizielles Organ der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren". Technisches Centralorgan f. Kunst- u. Dekorationsmaler, Architekten etc. 4. Jahrg. Octb. 1886—Septbr. 1887. 12 Nrn. (2 B.) Fol. München. Leipzig. Scholtze in Comm. Vierteljährlich M. 1. 50.

Nagel-Elbing. Was verstehen wir unter „Gewerbeschulmännern?" (Zeitschrift f. gewerbl. Unterricht, 31.)

Péro, F. Das technische u. gewerbliche Schulwesen in Russland. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterr., V, 2.)

Pfeifer, X. Die Lehre von der Seele als Wesenform. Betrachtet vom Gesichtspunkte der Kunst und Aesthetik. (Jahrbuch f. Philosophie u. speculative Theologie, II, 1.)

Pizzighelli, G. Anleitung zur Photographie f. Anfänger. Mit 70 Holzschn. 12°, 156 S. Halle, Knapp. M. 3.

Principes d'ornement. (Magas. pittor., 30 juin.)

Racinet, A. Das polychrome Ornament. 2. Serie. 120 Taf. in Gold-, Silber- u. Farbendr. Antike u. asiatische Kunst, Mittelalter-Renaissance, XVI. u. XVII. Jahrh. Historisch-prakt. Sammlung mit erklärendem Text. Deutsche Ausg. v. C. Vogel. 32.—40. (Schluss-) Lfg. f°, (21 Taf. mit 28 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. à M. 4.

Régamey, Périssé, Fresson, A. **Durand-Claye**, G. **Martin, Follot** et **Falix.** Enseignement professionnel. Conférences sur la science et l'art industriel (1886). 18°, VII, 287 p. Paris, Michelet (Bibl. municip. profess. d'art et ind. Forney.)

Reichhold, K. Geometrisches Ornament. 2. Lfg. hoch 4°. (10 autogr. Taf.) München, Stuber's Verl. — (à M. 1. —.)

— Das Zeichnen nach der Natur in der Schule. Ein prakt. Versuch im Hinblick auf die Hirth-schen Ideen über den Zeichenunterricht, mit 30 vervielfältigten Schülerarbeiten. gr. 8°. (12 S. mit 11 Taf.) Würzburg, Stuber's Verl. M. 1.

Romanoff, S. Die Behandlung der Schmelzfarben. Eine Anleitung zum Malen auf Porzellan und Fayence. 8°, 48 S. Berlin, Sauernheimer. M. 1. 50.

Sammelmappe, ornamentale u. kunstgewerbliche. Serie I. f°. Leipzig, Hiersemann. M. 25. —.

Schaum, G. Das erste Blatt aus Johann Daniel Preiszler's Zeichenschule. (Zeitschr. des Vereins deutscher Zeichenl., 18.)

Schmidt, A. Der Kaufmann und die Kunst. (Sprechsaal, 30.)

Schmuck, über kirchlichen. Rathschläge des Vereins für christliche Kunst in der evangel. Kirche Bayerns. [Anerkannter Verein.] Vereinsgabe. gr. 8°. (17 S.) Nürnberg, v. Ebner. M. —. 20.

Schmuck, über kirchlichen. Rathschläge des Vereines für christliche Kunst in der evang. Kirche Bayerns. gr. 8°, 12 S. Nürnberg, Ebner. M. —. 20.

Swoboda, H. Zur Frage der Marmor-Polychromirung. (Röm. Quartalschrift, I. 1.)

Uebelacker, C. Ueber die Benützung der Photographie durch Künstler. (Technische Mittheilungen für Malerei, IV, 36.)

Unquerra. Enseñanza de artes y oficios. (Revista de España. Mayo, Junio.)

Verein, der Berliner, für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche. (Christl. Kunstbl., 6.)

Versammlung von Lehrern gewerblicher Schulen in Hannover, am 7. und 8. Mai 1887. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., II, 4.)

Vom Delegirtentag der Allgem. Deutsch. Kunstgenossenschaft. (Die Kunst f. Alle, 15. Juli.)

Wächter, E. Das Musterzeichnen und die weibliche Handarbeit. Ein Beitrag zur Förderung des Zeichenunterrichts in der Mädchenschule. gr. 8⁰. (44 S. m. Fig.) Leipzig, Leipziger Lehrmittelanstalt v. O. Schneider. M. 1. —.

Wolter, C. Ueber Aquarellmalerei im Allgemeinen und in Beziehung zum Zeichenunterricht. (Zeitschr. des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 18.)

Zaiser, G. Die geometrische Formenlehre als Grundlage des Freihandzeichnens und des geometrischen Rechnens in 2 Heften f. Volks-, Mittel- u. Fortbildungsschulen mit zahlreichen Fig., bearb. 8⁰. Esslingen, Langguth. 44 u 68 S. M. 1. 25.

Zeichen- und Modellirschule, die, zu Lichte-Wallendorf und die Ausstellung von Schülerarbeiten zur Feier des 25jährigen Bestehens derselben. (Sprechsaal, 36.)

Zeichentafeln, zwei, mit 29 Fig. f. das Zeichnen in Mädchenschulen. [Aus: „Lehrgang f. den elementaren Zeichenunterricht, 3. Thl.“] Hrsg. vom Verein zur Förderung des Zeichenunterrichts in Hannover. gr. 8⁰. Hannover, Norddeutsche Verlagsanstalt. M. —. 10.

Zeichnen, das, bei den Naturvölkern. (Mittheilungen der anthropol. Gesellsch. in Wien, 2.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Antikenfund. [Köln, 23. April.] (Correspondenzbl. d. Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 7.)

Ausgrabungen, ägyptische, des Winters 1886 bis 1887. (Berliner philol. Wochenschr., 30. 31.)

Ausgrabungen in der Türkei. (Centralbl. der Bauverwaltung, 30. A. 31.)

Ausgrabungen zu Obrigheim. (Berliner philolog. Wochenschr., 25 ff.)

Bauer. Die Inschriften auf der Schlangensäule und auf der Basis der Zeusstatue in Olympia. (Wiener Studien, IX, 2.)

Bilderbögen, kunsthistorische, 3. Suppl., 2. Lfg., qu. f⁰. (12 Holzschn.-Taf. und 1 Chromolith.) Leipzig, Seemann.

Boito, C. Due processi artistici del secolo XVI. (Nuova antologia, vol. 10, fasc. 16.)

Bordeaux, R. Traité de la réparation des églises. Principes d'archéologie pratique, 3e éd., contenant 90 fig. In 8⁰. Baudry & Cie. fr. 7. 50.

Bouquet, F. La Chapelle du manoir des Moulineaux près Rouen, notice historique et descriptive. 8⁰, 57 p. et planche. Rouen, Cagniard.

British Art during Her Majesty's Reign: Being the Royal Jubilee Number of the Art Journal. f⁰, Virtue.

Brunn, H. Ueber die Ausgrabungen der Certosa von Bologna. Zugleich als Fortsetzung der Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. [Aus: „Abhdlgn. d. k. b. Akad. d. Wiss.“] gr. 4⁰, 59 S. München, Franz' Verl. in Comm.

Bucher, B. Geschichte der technischen Künste. Im Verein m. Alb. Ilg, Fr. Lippmann, F. Luthmer, A. Pabst, H. Rollet, G. Stockauer hrsg. 21. Lfg., Lex.-8⁰. (3. Bd., S. 145—192 mit Illustr.) Stuttgart, Spemann.

Büttner, F. Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo. 1. Aufl. als Inaug.-Diss. (66 S.) 2. Aufl., gr. 8⁰, 67 S. Leipzig, S. Wolf. M. 1. 50.

Burckhardt-Biedermann. Correspondenz aus Basel. (Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde, 3.)

Butsch, A. F. Das „Wunderbarliche Gut in der Wallfahrtskirche zum heil. Kreuz in Augsburg.“ (Allg. Ztg. 152, 2. Beil.)

Caffi, M. Giuseppe Campori e Michelangelo Gualandi. (Arte e storia VI, 22.)

Campi, L. Ein Massenfund alter Bronzen bei Ober-Vintl im Pusterthale. (Mittheil. d k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 2.)

Castro. La tumba de un arúspice en Cádix. (Revista di ciencias históricas, V, 3.)

Cecchetti, Nomi di pittori e lapicidi antichi. (Archivio Veneto, Fasc. 65.)

— Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venetia. Secoli XIV—XVI. (Archivio veneto. A. XVII., N. S., Fasc. 66.)

Conde de la Viñaza. Adiciones á los siglos XVI, XVII y XVIII del Diccionario de los mas illustres Professores de las Bellas Artes en España, de Don Juan Augustin Cean Bermúdez. (Revista de ciencias históricas, V, 1. 2. 3.)

Chronique française, la, journal indépendant, littéraire et artistique, paraissant le premier dimanche de chaque mois. 1ère année. N⁰ 1. 5 juin 1887. 4⁰, à 3 col. 4 pag. Lyon, impr. nouvelle. Abonn. annuel. fr. 2. —.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Hrsg. vom k. s. Alterthumsverein. 8. Heft, gr. 8. Dresden, Meinhold & Söhne in Comm. — Inhalt: Amtshauptm. Schwarzenberg, bearb. v. Dr. R. Steche. (68 S. mit 15 Taf.) M. 4. —

Denkmäler mykenischer Kultur in Berlin. (Berl. philolog. Wochenschr., 29.)

Deschmann, K. Die jüngst aufgefundenen Meilensteine aus Unter-Krain. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 2.)

Du Bois-Reymond, E. Friedrich II. in der bildenden Kunst. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. 1887, V.)

Dümmler. Silberner Schmuck aus Cypern. (Jahrb. d. K. deut. archäol. Instit., II, 2.)

Église (l') Saint-Jacques de Reims, son architecture, des oeuvres d'art, ses inscriptions. Notice extraite du Répertoire archéologique, publié par l'Académie de Reims. Gr. in-8⁰. Reims, Lechevalier. fr. 5. —.

Erwerbungen, neue, d. k. Antiquariums (Berlin). (Berl. philolog. Wochenschr., 32. 33.)

Etruscan Tombs. (Athenaeum, 3118.)

Filangieri. Saggio d'un indice di prospetti cronologici della vita e delle opere di alcuni artisti che lavorono in Napoli. (Arch. storico per le prov. Napoletane, XII, 1.)

Fisenne. L. de. L'art Mosan du XIIe au XVIe siècle. Recueil de monuments. Ier vol., Ière livr. 4⁰, Planches 1 à 20. Tilleur, chez l'auteur.

Florschütz. Zwei german. Opfersteine. (Corr.-Bl. d. deut. Gesellsch. f. Anthrop., Ethnol. u. Urgeschichte, XVIII, 5.)

France, la, littéraire et artistique, organe mensuel de l'Académie littéraire et artistique de France. Ière année. N⁰ 1. 7 mai 1887. 8⁰, 16 p. Marseille, impr. Achard et Cie.

Frammenti di una cassa militare della Legione IV Macedonica, scoperti in Cremona. Nota del prof. F. Barnabei. (Notizie degli scavi di antichità comun. alla R. Accad. dei Lincei. Giugno 1887.)

Friedrich, Th. Tempel und Palast Salomo's, Denkmäler phönikischer Kunst. Reconstruction, Exegese der Bauberichte, mit Grundrissen u. Perspectiven. Lex.-8⁰, III, 27 S. Innsbruck, Wagner. M. 5. —.

Funde, cyprische. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., N. F., II, 8.)

Funde, neue „trojanische". (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., II, 8.)

Funde, neue. [Römische Alterthümer.] Lembach im Elsass. (Corr.-Bl. d. Westd. Zeitschr. für Gesch. u. Kunst, VI, 7.)

Funde, die, von Sacrau (Kreis Oels). (Berliner philolog. Wochenschr., 31.)

Gatti, G. Il tradimento di Giuda negli antichi monumenti christiani. (Bullet. della Comiss. archeol. comunale di Roma, XV, 7.)

— Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. (Ebenda, XV, 6. 7.)

Gay, V. Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance. 5ᵉ fascicule (Epée-Guy). In-4⁰. Librairie de la Soc. bibliogr. fr. 9. —.

Geschichte der deutschen Kunst. I. Die Baukunst von Dr. R. Dohme. II. Die Plastik von Dr. W. Bode. III. Die Malerei von Prof. Dr. H. Janitschek. IV. Der Kupferstich u. Holzschnitt von Dr. F. Lippmann. V. Das Kunstgewerbe von Prof. Dr. J. Lessing. Mit zahlr. Illustr. im Text, Taf. u. Farbendr. 15.—17. Lfg. hoch 4⁰ (2. Bd. II u. S. 289—444). Berlin, Grote.

Gesellschaft, archäolog., in Berlin. Maisitzung (Kunstchronik, XXII, 38). Junisitzung (Kunstchronik, XXII, 40).

Giorgi, Cosimo de. Nuove scoperte archeolog. presso Manduria. (Arte e storia, VI, 17.)

Gladstone. The Great Olympian Sedition. (Contemporary Rev., Juni.)

Gothische Thür im Schloss zu Meran. (Zeitschr. des Kunsgewerbevereins in München, 7 u. 8.)

Grabfunde, neue, in Sacrau. (Kunstchronik XXII, 41.)

Grempler. Der Fund von Sacrau. Namens d. Vereins f. d. Museum schles. Alterthümer in Breslau unter Subvention d. Provinzialverw. bearb. u. hrsg. Mit 5 Bildertaf. u. 1 Karte. f⁰, 16 S. Brandenburg, Lunitz.

Gurlitt, C. Geschichte d. Barockstiles, d. Rococo u. d. Classicismus. Mit ca. 850 Orig.-Ill. 8.—12. Lfg., gr. 8⁰, S. 337—543. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Hasenclever. Die Ampliatusgruft in der Domitillakatakombe. (Jahrb. f. protest. Theologie, XIII, 3.)

— Michelangelo als relig. Charakter. (Deutsch. evangel. Blätter, 8.)

Haupt, R. Die Bau- u. Kunstdenkmäler d. Prov. Schleswig-Holstein m. Ausnahme d. Kreises Herzogthum Lauenburg. Im Auftrage der provinzialständ. Verwaltg. bearb. 5.—7. Lfg. gr. 8⁰, S. 213—372 m. eingedr. Fig. u. Lichtdrucktaf. Kiel, Homann.

Hauser. Zur Tübinger Bronze. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Instituts, II, 2.)

— Das Gräberfeld zu Frögg im Jahre 1886. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 2.)

Helbig, W. Das homerische Epos, aus d. Denkmälern erläutert. Archäol. Untersuchungen. 2. verb. u. verm. Aufl. Mit 2 Taf. u. 163 in den Text gedr. Abbildgn. gr. 8⁰, X, 470 S. Leipzig, Teubner. M. 12. 80.

— Specchio etrusco. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Röm. Abth., 2.)

Helferich, H. Neue Kunst. gr. 8⁰, V, 74 S. Berlin, F. & P. Lehmann. M. 1. 50.

Heydemann. Seilenos vor Midas. (Jahrb. d. K. deut. archäol. Instituts, II, 2.)

— Jason in Kolchis. Mit 1 Doppeltaf. [11. Hall. Winckelmannsprogramm.] gr. 4⁰, 23 S. Halle 1886, Niemeyer. M. 2. —.

Himly. Die Denkmäler der Kantoner Moschee. (Zeitschr. d. deut. Morgenld. Gesellsch., XLI, 1.)

Hubo, G. Originalwerke in der archäol. Abth. des archäol.-numism. Inst. der Georg-Augusts-Universität. Göttingen 1887.

Hülsen. Ein Monument des vatikan. Museums. 2. Programm des Progymnasiums zu Gross-Lichterfelde. Progr. n. 76. 4⁰, 12 S. m. Taf. (Grabstein eines Bienenzüchters.)

Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Alterthümer zu Emden. 7. Bd., 2. Heft. Mit 1 Portr. in Lichtdr. gr. 8⁰, 160 S. Emden, Haynel. M. 3. —.

Joppi, V. Le sacre reliquie della chiesa d'Aquileja. Memorie e documenti. (Arch. stor. per Trieste, l'Istria e il Trentino, vol. III, 3—4.)

Király. Le Mithraeum de Sarmizegetusa. (Rev. internat., mai—juin.)

Kisch, W. Die alten Strassen und Plätze von Wien's Vorstädten und ihre historisch interessanten Häuser. Ein Beitrag zur Culturgesch. Wiens mit Rücksicht auf vaterländ. Kunst, Architektur, Musik u. Literatur. Mit zahlr. Illustr. 21.—24. Heft. gr. 4⁰ (à 3 Bde.). Wien, O. Franck. — Prachtausgabe.

Klassiker-Biblioth. d. bild. Künste. 198.—207. Hft. 8⁰. (Mit eingedr. Lichtdr. u. Zinkogr.) Leipzig, Lemme. Inhalt: 198. 199. Kunst des Orients von Rob. Schütte. 14. u. 15. (Schluss-) Heft (VIII u. S. 417—459). — 200.—207. Klassiker der Malerei. Engl. u. amerikan. Maler von Hans Moser. 1.—8. Heft (S. 1—256).

Kleinpaul, R. Florenz in Wort und Bild. Geschichte — Kulturgeschichte — Kunstgeschichte. Mit 140 Illustr. 13.—19. (Schluss-) Liefg. f⁰. (VIII u. S. 145—224.) Leipzig, Schmidt & Günther.

Koepp. Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen. (Jahrb. d. K. deut. archäol. Instit., II, 2.)

Künstlerbriefe aus d. Jahren 1760—1830. (Wissenschaftl. Beil. der Leipz. Ztg., 52—57.)

Kuhn, A., O. S. B. Roma. Die Denkmale d. christl. u. d. heidn. Rom in Wort und Bild. Mit 690 Illustr. 3., wohlf. Ausg. 3.—6. Lfg. hoch 4⁰, S. 49—144. Einsiedeln, Benziger & Co.

Kuppelgrab (?), ein, in Kephallenia. (Berliner philolog. Wochenschr. 28.)

De Lagrèze. Une visite à Pompéi. Paris. 237 S. mit Abbildungen.

Lange, J. Griech. Götter- u. Heldengestalten. Nach antiken Bildwerken gezeichnet und erläutert. Mit kunstgeschichtl. Einleitung von Prof. Dr. Carl v. Lützow. 14. u. 15. Lfg. f⁰, S. 113—128 m. eingedr. Illustr. u. je 3 Lichtdrucktaf. Wien, Hölder.

La Situation de l'Art en Belgique. (Journ. des B.-Arts, 14.)

Lehfeld, P. Renaissance und Barock. (Allg. Kunstchronik, 31.)

Lignana, G. Sopra l'Iscrizione della fibula prenestina. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Röm. Abth., 2.)

Ligue provinciale, la, journal littéraire et artistique bi-hebdomadaire, publié par les soins de la Société des littérateurs et artistes. Iᵉʳᵉ année. (Nº spécimen.) Iᵉʳ juin 1887. f⁰, à 4 col. 4 p. Brignoles, impr. Gassier.

Lolling, H. G., u. P. **Wolters.** Das Kuppelgrab bei Dimini. II. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Athenische Abth. XII, 1. 2.)

Lolling, H. G. Zum Kuppelgrab bei Menidi. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Athenische Abth. XII, 1. 2.)

Loomis, L. C. The Index Guide to Travel and Art Study in Europe. New ed. for 1887. Illust. 16mo, leather, pp. 600. New York.

Looström. Den svenska konstakademien under första arhundradet af hennes tillvaro 1735 bis 1835. Ett bidrag till den svenska konstens historia. 1. Hft. (144 S. 8⁰.) Stockholm, Looström & C. Kr, 2. 50.

Lübke, W. Antike Denkmäler. (Allgem. Ztg., Beilage, 167.)

— Essai d'histoire de l'art. Traduit par archit. C. Ad. Koëlla d'après la 9e éd. orig. Ouvrage illustré de 619 gravures sur bois. 15.—20. livre (Fin.) gr. 8⁰ (2. Bd. XII u. S. 241—493.) Stuttgart, Ebner & Seubert.

— (Illustrirte Zeitung, 2294.)

Lupus, B. Die Stadt Syrakus im Alterthum. Autoris. deutsche Bearbeitung der Cavallari-Holm'schen Topografia archeologica di Siracusa. gr. 8⁰, XII, 343 S. m. eingedr. Illustr. u. 2 Karten. Strassburg, Heitz. M. 10. —.

Lutsch, H. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien. Im amtl. Auftrage bearb. 2. Bd., 1. Lfg., gr. 8⁰. Breslau, Korn. — Inhalt: Die Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Breslau. 1. Lfg. Die Denkm. der Grafsch. Glatz u. d. Fürstenth. Münsterberg. (132 S.) — M. 1. 60.

Lutz. A. Allg. Porträt-Katalog. 1. Hft., gr. 8⁰, 48 S. Hanau, Lutz. M. —. 50.

Martin, E. Elsässische Dichter und Künstler. (Jahrb. f. Geschichte, Sprache und Literatur Elsass-Lothringens, 3. Jahrg.)

Mau, A. Scavi di Pompei 1885—1886. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Röm. Abth., 2.)

Mayer, M. Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Mit 2 Taf. u. in den Text gedr. Abbildungen. gr. 8⁰., VI, 414 S. Berlin, Weidmann. M. 10. —.

Mehlis, C. Longobardische Gräber in Südtirol. (Berliner philolog. Wochenschr., 34.)

Meisterhans, K. Ausgrabungen in der St. Stephanscapelle in Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Milanesi, G. Documenti inediti dell' arte toscana dal XII al XVI secolo, raccolti e annotati da —. (H. Buonarotti. Ser. III, vol. II.) (Continuazione.)

Milani, L. A. Tre Bronzi des Museo Etrusco di Firenze. (Notizie degli scavi di antichità. Giugno 1887.)

Milchhoefer, A. Antikenbericht aus Attika. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Athen. Abth. XII, 1. 2.)

Milliot. De l'art actuel en Italie. (Revue du monde latin. Juin.)

Molinier, E. Deux reliquaires provenant de la chapelle d'ordre du Saint-Esprit au musée du Louvre. (Gazette arch., 3. 4.)

Müller, R. Künstler der Neuzeit Böhmens. (Mitth. d. Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, 4.)

Naville, E. Egypt exploration fund. The great Temple of Bubastis. (Academy, 791.)

Odobesco, A. Plateau antique en argent et sarcophage en pierre ornés de sujets de chasse, trouvés en Roumanie. (Gazette arch., 3. 4.)

Papillon, le petit, littéraire, artistique, d'informations et d'annonces, paraissant les mardi, jeudi, samedi et dimanche. Ière année, No 1. 14 juin 1887. 4⁰, à 3 col. 4 p. Marseille, impr. spéciale du petit Papillon.

Paulus, E. Die Cistercienser-Abtei Bebenhausen. Bearb. unter Mitwirkung von H. Leibnitz u. F. A. Tscherning. Hrsg. vom württ. Alterthumsverein. Mit 20 Taf. in Stein-, Licht- u. Farbendr. u. 225 Holzschn. nach Aufnahmen u. Zeichnungen von E. Macholdt. Unter Mitwirkung von M. Bach, A. Beyer, E. v. Hayn, H. Leibnitz, G. Loosen, R. Stieler, A. Wolff u. A. Holzschn. von A. Closs. 3.—11. (Schluss-) Liefg. gr. 4⁰. (S. 33—188.) Stuttgart, Neff. à M. 1. 20, cplt. cart. M. 15. —, geb. M. 18. —, fein geb. M. 32. —.

Pearson, K. Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Mit 19 Taf. gr. 8⁰, XV, 141 S. Strassburg, Trübner. M. 9. —.

Pichler, F. St. Peter im Holze. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 2.)

Piper, O. Die Burgruine Stuer in Mecklenburg. Eine archäol. Studie. [Mit Grundriss.] gr. 8⁰, 25 S. Neubrandenburg, Brünslow. M. —. 75.

Portheim, F. Zur frühmittelalterlichen Kunst. (Kunstchronik, 43.)

Priesterkönigsgrab, ein zweites, in Sidon. (Berl. philol. Wochenschr., 30. 31.)

Prost, B. Quelques documents sur l'histoire des arts en France, d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen. (Gaz. des B.-Arts, 1 sept.)

— Les anciens sarcophages chrétiens de la Gaule. (Rev. archéol., mai—juin.)

Pulszky, F. Die Kunst in Ungarn. (Oesterr.-Ung. Rev., III, 4.)

Quartalschrift, römische, für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen hrsg. v. A. de Waal. 1. Jahrg. 1887. 4 Hefte gr. 4⁰. (1. Heft 112 S. m. 3. Taf.) Freiburg i. B., Herder in Comm. M. 16. —.

Radisics, E. Die japanische Kunst. (Müvészi ipar. 1887, 3.) (Ungarisch.)

Rahn, J. R. Zur Statistik schweiz. Kunstdenkmäler. X. Canton Neuenburg. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Rao, G. Avanzi delle Terme Reggine scoperti nella piazza delle Caserme. (Notizie degli scavi di antichità, Giugno 1887.)

Reber, F. Die Münchener Kunst im 19. Jahrh. (Allg. Ztg., Beilage, 168.)

Renaissance, deutsche. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration u. Kunstgewerbe in Orig.-Aufnahmen. Red. d. Gesammtwerkes: A. Scheffers. 207.—212. Lfg. f⁰. Leipzig, Seemann. Subscr.-Pr. à M. 2. 40. Inhalt: 207—209. 62. Abth.: Werrathal, Lahnthal u. Westfalen. Aufgen. von Studirenden der Architektur an der königl. Hochschule zu Aachen unter Leitung von K. Henrici. 3 Hfte. (30 Taf. m. 1 Bl. Text) — 210—212. 59. Abth.: Mecklenburg. C. Wismar. Aufgen. u. autogr. von Studirenden der Leipziger Kunstakademie unter specieller Leitung d. Hrsg. A. Scheffers. 1.—3. Lfg. (30 Taf. m. 2 Bl. Text.)

Renaissance, deutsche in Oesterr. 18.—22. Lfg. f⁰. Ebd. à M. 2. 80. Inhalt: 18. 19. 3. Abth.: Oberösterreich u. Salzburg. Aufgen. u. hrsg. von F. Paukert. 5. u. 6. Heft. (20 autogr. Taf. m. 1 Bl. Text.)

Revue, la, du siècle, littéraire, artistique et scientifique, illustrée, parait le 15 de chaque mois, en livraisons de 64 p. Ière année, No 1 (juin 1887). 8⁰, 82 p. Lyon, impr. Storck.

Robinson, M. Art patrons. Ramesis II. (The Magazine of Art, Juli.)

Römische Forschungen zur christl. Archäologie (Kunstchronik, XXII, 40.)

Römische Ruinen auf dem kapitolinischen Hügel. (Berliner philol. Wochenschr., 29.)

Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. II. Bd. gr. 8⁰, 489 S. Leipzig, Grunow.

Rutar, S. Ueber den Fund in einem Bischofssarge, gemacht im Dome zu Spalato. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 2.)

Ryn, G. Arent van Büchel's Res pictoriae Aanteekeningen betreffende Kunst en Kunstenaars. (Oud-Holland, V, 2.)

Sarkophag, der, des Priesterkönigs Tabnit zu Sidon. — Das Grab des Ovid (?). — Gallische Grabstätte bei Adamville. (Berliner philol. Wochenschr., 28.)

Sarkophage, die, von Sidon. (Ebenda, 35 fg.)

Scheidemandel, H. Ueber Hügelgräberfunde bei Parsberg, Oberpfalz. h. 4⁰, 24 S. m. 8 Taf. Parsberg, 1886. Landshut, Ottenkofer. M 3. —.

Schreiber. Die Ausgrabungen am Pfannenstiel im Herbst 1886. (Zeitschr. d. histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg, XIII.)

Schultz, A. Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Mit ca. 300 Text-Abbildgn. u. 14 Farbdr.-Taf. 9.—17. (Schluss-) Lfg. Lex.-8⁰, 289—555 S. Prag, Tempsky. — Leipzig, Freytag. à M. 1. 20.

Sogliano. Scoperte nel fondo de Fusco, presso l'anfiteatro. (Notizie degli scavi di antichità. Giugno 1887.)

Springer. Die deutsche Kunst und ihre histor. Behandlung. (Nord und Süd, Juli.)

Stockbauer. Die Verwendung der Bronze in der alten Zeit. (Kunst und Gewerbe, 6.)

Trautmann, F. Die Altmünchner Meister. (Jahrb. f. Münchner Geschichte, 1. Jahrg.)

Tempel, Entdeckung eines etruskischen. (Kunstchronik, XXII, 39.)

Uhle. Angebliche Elephantendarstellungen der prähistor. Zeit Amerikas. (Mitth. der k. k. geogr. Gesellsch. in Wien, XVII, 1.)

Undset, J. Zur Kenntniss der vorröm. Metallzeit in den Rheinlanden. II. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 2.).

Vasari. Sammlung ausgewählter Biographien V's. Hrsg. von C. Frey. II. 8⁰. Berlin, Hertz. M. 10. —. Inhalt: Le vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi con aggiunte e Note. (XL, 414 S.)

Waal, A. Die Ausgrabungen bei der Confessio von St. Peter im Jahre 1626. (Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthumskunde und f. Kirchengeschichte, I, 1.)

Verfügung des k. preuss. Cultusministers über: Die unbefugten Ausgrabungen der Ueberreste der Vorzeit. (Correspondenzbl. der deutschen Gesellsch. f. Anthropol., Ethnol. u. Urgesch., XVIII, 6.)

Verzeichniss der Abgüsse griech. u. röm. Bildwerke im kunstarchäol. Institut der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg. 8⁰, VI, 69 S. Strassburg, Trübner. M. —. 50.

Wernicke, C. Die bildl. Darstellung d. apost. Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Wieseler. Zweiter Nachtrag zu der Abhandlg. über die Einlegung und Verzierung v. Werken aus Bronze mit Silber u. anderen Materialien in der griech. und röm. Kunst. (Nachrichten von der k. Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, 9.)

Weizsäcker, P. Zur östlichen Giebelgruppe d. Zeustempels zu Olympia. [Aus: „Corresp.-Bl. f. d. württ. Gelehrten- u. Realschulen."] gr. 8⁰, 8 S. Tübingen, Fues' Verlag.

Wörner. Kunstdenkmäler im Grossh. Hessen, Prov. Rheinhessen, Kreis Worms. Darmstadt, Bergsträsser. 304 S.

Wolff, O. Der Tempel von Jerusalem u. seine Maasse. gr. 8⁰, VI, 104 S. mit 8 Textfig. und 12 Taf. Graz, Styria. M. 8. —.

IIa. Nekrologe.

Adamo, Albert, Genremaler in München. (Allg. Ztg., Beil. 182.)

Ardy, Bartholomeo, Maler in Turin. (Courrier de l'Art, VII, 30.)

Battaglini, Cav. Niccolò, Kunstgelehrter in Venedig. (Arte e storia, VI, 18.)

Biéry, Alexandre Stanislas Eugène, Graveur in Paris. (Courr. de l'Art, VII, 25. — Chron. des arts, 24.)

Bosshardt, Kaspar, schweizerischer Historienmaler in München. (Allg. Ztg., Beil. 182.)

Campori, Giuseppe, Kunstgelehrter in Modena. (Arte e storia, VI, 21.)

Carrier-Belleuse, Albert Ernst, Bildhauer in Sèvres. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., N. F., II, 7. — Chron. des arts, 24.)

Clément, Charles, Kunstschriftsteller in Paris. (Kunstchron., XXII, 41. — Chron. des arts, 26.)

Colas, Alphonse, Historienmaler in Lille. (Chron. des Arts, 26.)

Conrad, Albert, Genre- und Architekturmaler in Berlin. (Kunstchronik, XXII, 36.)

Consani, Vincenzo, Bildhauer in Florenz. (Arte e storia, VI, 19.)

Doll, Anton, Architekturmaler in München. (Allg. Ztg., Beil. 232.)

Favretto, Giacomo, venetian. Maler. (Garocci: Arte e storia, VI, 16. — Chron. des Arts, 24. — Allg. Kunstchronik, 26. — Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 8. — Courr. de l'Art, VII, 25. — Kunstchronik, XXII, 37.)

Gaillard, Claude Ferdinand, Kupferstecher in Paris. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 10.)

Gillies, Margaret, Malerin in London. (Academy, 795.)

Girardon, Pierre Gustave, Landschaftsmaler in Lyon. (Chron. des Arts, 25.)

Hauschild, W., Maler in München. (Allg. Ztg., Beil. 166.)

Kaltenmoser, Max, Genremaler in München, (Allg. Ztg., Beil. 232.)

Keyser, Nicaise de, belgischer Maler. (Kunstchronik, XXII, 41. — Courr. de l'Art, VII, 30. — Illustr. Ztg., 2303. — Chron. des Arts, 27 et 29. — Siret: Journ. des B.-Arts, 14.)

Leopold, Baurath. (Centralbl. der Bauverwaltung, 31, A. 32.)

Le Quesne, Bildhauer in Frankreich. (Chron. des Arts, 24. — Kunstchronik, 43.)

Marées, Hans v., Maler in Rom. (Kunstchronik, XXII, 39.)

Matabon, Charles, französ. Bildhauer. (Chron. des Arts, 24.)

Materassi, Adolfo, Zeichner in Genua. (Courr. de l'Art, VII, 30.)

Médard, Eugène, französischer Maler. (Chron. des Arts, 28.)

Ménard, René, Kunstschriftsteller in Paris. (Chron. des Arts, 26. — Courrier de l'Art, VII, 28.)

Neureuther, Gottfried v., Architekt in München. (Allg. Baustg., 7. — Deut. Illustr. Ztg., 39.)

Oakes, John Wright, Landschafts- und Marinemaler in London. (Kunstchronik, XXII, 41.)

Perrodin, Auguste, französischer Maler. (Chron. des Arts, 27. — Courr. de l'Art, VII, 31.)

Perrot, Adolphe Antoine, Maler in Nîmes. (Chron. des Arts, 25. — Courrier de l'Art, VII, 24.)

Pfannschmidt, Prof. Karl Gottfried, Maler in Berlin. (Kunstchronik, XXII, 40.)

Reichardt, Franz, Portraitmaler und Gemälderestaurateur in München. (Allg. Ztg., Beil. 182.)

Ruprich-Robert, Victor Marie Charles, Architekt in Cannes. (Kunstchronik, XXII, 38. — L'Art pour Tous. Juin.)

Sabatier, Léon, Zeichner. (Courrier de l'Art, VII, 30.)

Schaller, Johannes, Maler. (Kunstchronik, XXII, 40.)

Scherer, Alois, Geschichts- und Glasmaler zu Aretsried im Kreise Schwaben und Neuburg. (Archiv f. kirchl. Kunst, 7.)

Scheuren, Kaspar, Landschafts- u. Arabeskenmaler. (Kunstchronik, XXII, 37.)

Vassalli-Bey, ancien conservateur, adjoint du Musée égyptien au Caire. (Chron. des Arts, 25.)

Vernier, Emile, Lithograph und Landschaftsmaler in Paris. (Kunstchronik, XXII, 36.)

Vidal, Vincent, Maler in Paris. Schule Paul Delaroche's. (Chron. des Arts, 24. — Courr. de l'Art, VII, 25.)

Weiss, Josef Andreas, Architekturmaler in München. (Allg. Ztg., Beil. 232.)

Wiener, Karl, Medailleur und Bildhauer in Brüssel. (Kunstchronik, 43.)

Zimmermann, Friedrich Wilhelm, Kupferstecher in München. (Allg. Ztg., Beil. 182.)

III. Architektur.

Architektonisches aus München. I. Die Vereins-Bank. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9.)

Architektur, die, auf der Ausstellung der Akademie d. bildenden Künste zu Berlin. (Deutsch. Bauzeitg., 69—71.)

Architecture at the Royal Academy. (Saturday Review, July 2.)

Amtlicher Bericht über den Fortbau des Domes in Köln. (Centralbl. der Bauverwaltung, 31 A. 32.)

Architectural Studies. Parts 6 and 7. f⁰, paper. New York.

Arkadenhaus-Gruppenbau von F. Neumann jr. (Architekton-Rundschau, 9.)

Baudot, A. L'Architecture au Salon de 1887. (L'Art, 15 juillet.)

Beltrami, L. Per la facciata del Duomo di Milano. Parte Seconda: lo stile. 4⁰, 38 S. Mit Abbild. Milano, Colombo e Cordani.

Berger, V. Der alte Dom zu Salzburg. (Mittheil. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XIII, 2.)

Biberacher Backsteinbauten, aufgenommen von C. Dollinger. (Architekton. Rundschau, 9.)

Bilderbogen, architektonische. Unter Mitwirkg. bewährter Fachmänner herausgeg. von Wilh. Wicke. 12. Heft. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf.) Gr. Lichterfelde, Wicke.

Bildstock bei Donzdorf, aufgenommen von Josef Cades. (Architekton. Rundschau, 8.)

Bodenheimer. La façade du dôme et les fêtes de Florence. (Bibliothèque universelle, Juin.)

Boni. Santa Maria dei Miracoli in Venezia. (Archivio Veneto, Fasc. 65.)

Bottoni, P. Un restauro in Ferrara. (Arte e storia, VI, 20.)

Boussard, J. Tombeaux divers. (Revue générale de l'Architect., IV. Serie, 14. Bd., Blatt 6 u. 7.)

Brehmer. Beiträge z. einer Baugeschichte Lübecks, III. (Zeitschr. d. Vereins f. Lübeckische Geschichte u. Alterthumskunde, V, 2.)

Caffi, M. Venezia. San Giovanni e Paolo. (Arte e storia, VI, 16.)

— Ancora della chiesa dei Miracoli. (Arte e storia, VI, 17.)

Carocci, G. Il palagio dei Lenzi. (Arte e storia, VI, 21.)

Charnay. Notice sur la voûte triangulaire des palais et des temples américains. (Comptes rendus de l'Académie, Oct.)

Chateaubriand architecte. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, 25 juin.)

Cherici, G. La facciata del duomo di Milano. (Arte e storia, VI, 16 fg.)

Conti, G. Panzano. — Il Castello. — S. Frosino. (Arte e storia, VI, 18.)

Dehio, G. u. G. v. **Bezold.** Die kirchliche Baukunst d. Abendlandes, historisch u. systematisch dargestellt. 2. Lfg. Hierzu e. Bilderatlas von 39 Taf. (in Fol. u. Mappe). gr. 8⁰. (S. 201—360.) Stuttgart, Cotta. M. 20. —.

Der geplante Vollendungsbau d. Berner Münsterthurmes. (Deut. Bau-Ztg., 60. 61.)

Der japanische Tempelbau. (Wochenbl. f. Baukunde, 68. 69.)

Der neue Sommerpalast in Peking. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 7.)

Der Wettbewerb für die Neugestaltung der Mailänder Domfaçade. (Wochenbl. f. Baukunde, 52—54.)

Derajac, J. Die Neubauten an der k. k. Burg unter Karl VI. Vortrag. (Monatsbl. d. wiss. Club in Wien, 10.)

Die Façade des Mailänder Domes. (Allgem. Zeitung, Beilage 179.)

Die Kreuzgänge des Domes in Freiburg. (Deut. Bauzeitg., 55—57.)

Die Kuppel der Domkirche zu Florenz. (Wochenblatt f. Baukunde, 62—64.)

Die neue St. Marienkirche für Hannover. (Deut. Bau-Ztg., 47.)

Doerpfeld, W. Der alte Athenatempel auf der Akropolis. II. Baugeschichte. (Mitth. d. k. deut. archäol. Inst., Athenische Abth. XII, 1, 2.)

Dombau in Bremen. (Kunstchronik, XXII, 39.)

Dorfkapellen und Wegkreuze. (Der Kirchenschmuck, 7.)

Ein etruskischer Tempel. (Deutsche Bauzeitg., 55—57.)

Ein Werk über St. Marco in Venedig. (Deut. Bauzeitg., 45. 46.)

Entwurf zum Umbau des Schlosses von Ihne & Stegmüller in Berlin. (Architekton. Rundschau, 10.)

Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen, gezeichnet u. herausg. v. F. E. unter Mitwirkung von Bildh. Lehr, Leeuw u. Archit. E. Mouris. 17. u. 18. Hft. [3. Bd. 1. u. 2. Hft.] f⁰. (24 Steintaf. mit 2 Bl. deutsch. u. französ. Text.) Leipzig, Seemann.

Fassade, die neue, des Florentiner Domes. (Kunstchronik, XXII, 36.)

Franke, J. Ueber die Bau-Denkmale in Krain. (Mittheil. der k. k. Central-Commiss., N. F., XIII, 2.)

Galland, G. Der Meister des Leibnizhauses zu Hannover. (Kunstchronik, XXII, 42.)

Godkin, G. S. The Monastery of San Marco. Florence. 16⁰. 90 S. L. 2. —.

Gonse, L. La destruction de l'Hôtel Samuel Bernard. (Chron. des Arts, 24.)

Gruftkapelle der Familie de Fernex in Turin, von L. Neher. (Architekton. Rundschau, 9.)

Hasenauer, K. Façadenmotiv zu den Flügelbauten des neuen k. k. Hofburgtheaters in Wien. (Architekton. Rundschau, 8.)

Havell, E. B. Ivory graving in Madras. (The Journal of Ind. art, 19.)

Herdtle, H. Die Bauhütte. Eine Sammlg. architekton. Details. 42. Hft. hoch 4⁰. (12 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer.

Hochbauten, die, im neuen Zollhafengebiet zu Mainz. (Deut. Bau-Ztg., 45.)

Hoffmann. Die Thore u. Befestigungen der Stadt Augsburg von dem 10. bis zum 15. Jahrh. (Zeitschr. des histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, XIII.)

Jandelli, J. Il duomo di Firenze cenni storici e descrizione. Firenze, 16⁰. pag. 39, con tav. — L. 0, 50.

Jlg, A. Die kaiserliche Villa im Thiergarten. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., II, 8.)

Junghändel, M. Der Mailänder Dom und seine Façade. (Wissenschaftl. Beilage d. Leipzig. Zeitung, 52—53.)

Kanzel in der französischen Kirche zu Herzogenbusch, aufgenommen v. F. Ewerbeck in Aachen. (Architekton. Rundschau, 10.)

Kipling, J. L. The mosque of Wazir Khan Lahore. (The Journal of Ind. art, 19.)

Klasen, L. Grundriss-Vorbilder von Gebäuden aller Art. Handbuch für Baubehörden, Bauherren, Architekten, Ingenieure, Baumeister, Bauunternehmer, Bauhandwerker und techn. Lehranstalten. Mit über 100 Taf. in Photolith. u. vielen Abbildgn. 43—45. Lfg. gr. 4⁰. (945 bis 1040.) Leipzig, Baumgärtner.

Lacava, M. I Monumenti della Basilicata. Metaponto. Tempio delle Colonne Paladine. (Arte e storia, VI, 22.)

Lachner, C. Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland. Ein Versuch. 2. Thl. Der süddeutsche Ständerbau und der Blockbau. Mit 1 Radierung u. 161 Textillustr. hoch 4⁰, 132 S. Leipzig, Seemann. M. 8. —. (cpl. 18, geb. 20.)

Lamington. The Restorers of Florence. (Blackwood's Edinburgh Magaz., Juni.)

Laorga. Apuntes sobre la historia arquitectónica. (Revista de España, Mayo.)

Lasteyrie. Document inédit sur un des architectes de la cathédrale d'Amiens au XIII^e siècle. (Bulletin archéolog. du comité des travaux histor. et scientifiques, 4.)

La visite du Congrès des Architectes français au Château de Dampierre et à l'Abbaye des Vaulx-de-Cernay. (Courrier de l'Art, VII, 27.)

Le prime chiese christiane nel Canavese. (Arte e storia, VI, 16.)

Les châteaux du Roi Louis II. (Courr. de l'Art, VII, 32.)

Leybold, L. Das Rathhaus der Stadt Augsburg, erbaut 1615 bis 1620 von Stadtbaumeister Elias Holl. Mit kurzem histor. Text von Archivar Dr. Ad. Buff. 4. Lfg. f⁰. (10 Photolith.) Berlin, Claesen & Co. In Mappe.

Lychdorff, V. Das Castell des Buon Consiglio in Trient. (Allg. Kunstchronik, 29.)

Maget, Villen in Lion-sur-mer, erbaut von —. (Architekt. Rundschau, 10.)

Martelli, D. Di Santa Maria del Fiore non che delle mattaccinate che il popolo ed il comune hanno fatte per raggiungere il fine desiderato di una facciata. Pisa, 16⁰, 13 pag. L. 0. 50.

Mayerhofer, J. Fürstbischof Johann Philipp von Bamberg schickt eine Baucommission nach München zum Studium der dortigen Residenz. (Jahrbuch f. Münchener Geschichte, 1. Jahrg.)

Melani, A. La facciata del dnomo di Milano (Arte e storia, VI, 18. 20. 21.)

Moro, L. La facciata di S. Maria del Fiore: illustrazione storica e artistica. Disp. I. Firenze. f⁰, fig. pag. 1—4, con 3 tav. La disp. L. 6. —.

Museum, das, für Völkerkunde zu Berlin. (Deut. Bauzeitg., 69—71.)

Neubauten, Wiener. Serie A. Privat-Bauten. 3. Bd. Hrsg. von Archit. L. Tischler. 6. Lfg. f⁰. (8 Kpfrtaf.) Wien, A. Lehmann.

— Dasselbe. Serie B. Wiener Monumentalbauten. 2. Bd. 4. u. 5. Lfg. gr. f⁰. Ebd. — Pracht-Ausg. [Inhalt: Die k. k. Universität. Von H. v. Ferstel. Das k. k. Reichsrathsgebäude von Th. v. Hausen. Die Votivkirche von H. v. Ferstel. 4. u. 5. Lfg. (à 6 Kpfrtaf.)] Wien, A. Lehmann.

Neue Veröffentlichungen über den Bestand deutscher Baudenkmäler. V. (D. Bau-Ztg., 55—59.)

Oppler, E. Architektonische Entwürfe. Profan- u. Kultbauten, innere Einrichtungen, Dekorationen, Möbel, kunstgewerbliche Gegenstände, Denkmäler etc. Veröffentlicht von Architekt Ferd. Schorbach. 10. u. 11. Lfg. f⁰. (à 5 Taf. mit 1 Bl. Text.) Halle, Knapp.

Orvieto und Siena. (Wochenbl. f. Baukunde, 42—45.)

Our National Cathedrals (the Richest Architectural Heritage of the British Nation): Their History and Architecture, from their Foundation to Modern Times, with Special Accounts of Modern Restorations. Lavishly Illustrated with separate Coloured Plates, reproduced from fine Steel Engravings, and very many original Wood Engravings in the Text; thus fully Illustrating all the Cathedrals from many points of view; the whole carefully compiled and revised with the aid of Dignitaries of the Anglican Church. Vol. I. Roy. 8⁰, pp. 250. Ward and Lock.

Pératé, A. La nouvelle façade de Santa-Maria del Fiore, à Florence. (Gaz. des B.-Arts, 1 août.)

Preisbewerbung, die, für Entwürfe zu einer neuen Façade des Domes zu Mailand. (Deut. Bau-Ztg., 45. 46.)

Preisigke, F. Altägyptische Baufestlichkeiten. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte. September.)

Pohlig, C. T. Eine vergessene Stadt (Dinkelsbühl). (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 11.)

Puttfarcken u. **Janda.** Villa Helbing in Wandsbeck. (Architekton. Rundschau, 8.)

Rathhaus für die Gemeinde Volkmarsdorf bei Leipzig. (Deut. Bau-Ztg., 43.)

Redtenbacher. Studien über verschiedene Baumeister der italienischen Renaissance. (Schl.) (Allgem. Bau-Ztg., 7.)

Restauri di S. Trinita. Firenze. (Arte e storia, VI, 19 fg.)

Robins. The Temple of Salomon: A Review of the Various Theories respecting its Form and Style of Architecture. The Ethics of Art. Two Lectures. With 6 Plates. Demy 8⁰, sd., pp. 61. Whittaker and Co.

Rochemonteix. Le temple égyptien. (Revue internationale de l'enseignement, 7.)

Rogge, T. Rostocks Profanbauten im Mittelalter. (Schluss.) (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9 ff.)

Rootselaar, W. F. N. De onze lieve Vrouwe Toren te Amersfoort. (Oud-Holland, V, 2.)

Ruskin's Architecture of Venice. (Athenäum, 3122.)

Schäde, B. Festsaal im Hause des Barons von Harrison in Archangel. (Architekton. Rundschau, 8.)

Semper-Denkmal, das, in Zürich. (Illustrirte Zeitung, 2302.)

Sitte. Die neue kirchliche Architektur in Oesterreich und Ungarn. (Oesterr.-ungar. Rev., Mai.)

Sparkassengebäude, das, in Mailand. (Centralbl. der Bauverwaltung, 23. 24.)

Stier, H. Aus meinem Skizzenbuch. Architektonische Reisestudien aus Frankreich, 5. u. 6. Lfg. f⁰. (à 6 Lichtdr.-Taf.) Stuttgart, Wittwer's Verl. — à M. 5. —.

Strigler, P. Die Kaiserpfalz zu Ingelheim. (Deut. Bau-Ztg., 49.)

Süssmilch, M. Die Thumerei, der Dom und die Kreuzgänge in Freiburg. (Wissenschaftliche Beilage d. Leipziger Zeitg., 44.)

Tucha, E. Die Kirchenbaustile des Mittelalters und deren wichtigere Denkmale in Böhmen. Ein Leitfaden für Cleriker und Freunde christlicher Kunst. gr. 8⁰, 159 S. mit Illustr. Prag, Neugebauer. M. 2. 40.

Two Books on Architecture. (Saturday Review, September, 3.)

Vachon, M. Philibert de l'Orme. Avec 34 gravures. 4⁰, Rouam, fr. 2. 50.

Vorlagensammlung, die, eines Berliner „Villenbaugeschäfts". (Deut. Bau-Ztg., 64. 65.)

Westarp, A. Graf v. Die Königsschlösser Ludwig II, 1. Hft.: Linderhof. 12⁰. (35 S.) Berlin, Luckhardt. M. —. 50.

Westfront des Doms zu Mailand. (Centralbl. der Bauverwaltung, 23. 24.)

Wiederherstellung des Rathhauses in Breslau. (Centralbl. der Bauverwaltung, 35.)

Wiethase, H. Der Dom zu Köln. Herausg. mit historisch-beschreib. Text. Nach den photograph. Aufnahmen von Anselm Schmitz in Köln, K. Hofphotogr., in unveränderl. Lichtdruck hergestellt von Römmler & Jonas in Dresden. 6. u. 7. Lfg. gr. f⁰. (à 5 Taf.) Frankfurt a. M., Keller. à M. 5. —.

Wolf, A. Der Palazzo Foscari in Venedig. (Kunstchronik, XXII, 36.)

— Vollendung von S. Maria dei Miracoli in Venedig. (Kunstchronik, XXII, 36.)

Zur Baugeschichte Berlins. IV. (Wochenbl. für Baukunde, 49.)

Zur Biographie Fischer's von Erlach. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9.)

Zur Erhaltung indischer Baudenkmäler. (Oesterr. Monatschrift f. den Orient, 7.)

IV. Sculptur.

Becker, H. Der renovirte Justitia-Brunnen auf dem Römerberge zu Frankfurt a. M. (Illustr. Ztg., 2301.)

Bertrand, A. L'Oeuvre de François Rude en Belgique. (Fin.) (L'Art, 1 août.)

Bildhauerkunst und Holzschnitzerei in England. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Bleibtreu, C. Die Pergamonischen Alterthümer in Berlin. (Allg. Kunstchronik, 27.)

Bloxam. The Sculptured Sepulchral Effigy of a Priest in St. Mary's Church, Swansea. (Archaeologia Cambrensis, April.)

Bode, W. Italien. Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italien. Plastik u. Malerei auf Grund der Bildwerke u. Gemälde in den k. Museen zu Berlin. Mit 43 Abbildgn. gr. 8⁰, VIII, 300 S. Berlin, Spemann. M. 10. 50.

Bologna, Giovanni da. Der Raub der Sabinerinnen. Bronzestatue in Florenz. (Formenschatz, 9.)

Borsari, L. Di un bassorilievo con rappresentanza relativa al mito di Penteo. (Bull. della Comiss. archeol. comun. di Roma, XV, 7.).

Brailsford. The Statue of „Lord Bacon". (The Antiquary, August.)

Bronzebüste, eine, des Fürsten Bismarck. (Kunstchronik, 43.)

Brun, A. F. Sculptures grecques de la bibliothèque municipale de Nice. (Bull. archéolog. du comité des travaux histor. et scient., 4.)

Certault. Sur l'authenticité des groupes en terre cuite d'Asie mineure. Macon. 30 S., 7 Taf. 4⁰.

Champier, V. Les peintures décor. de Mr. Charlemont pour le nouvel Opéra de Vienne. (Rev. des arts déc., juillet.)

Conti, C. Il dossale di argento di S. Giovanni e il Nuovo Museo dell' Opera di S. M. del Fiore. (Arte e storia, VI, 20.)

Courajod, L. La sculpture au moyen âge et à l'époche de la renaissance. (III.) (Revue des arts décoratifs, VII, 11.)

Cournault, C. Ligier Richier, statuaire lorrain du XVIe siècle. Avec 22 gravures. Gr. in-8⁰. Rouen. fr. 2. 50.

Das Anastasius-Grün-Denkmal in Graz. (Illustr. Ztg., 2299.)

Das Denkmal des verewigten Prinzen Friedrich Karl von Preussen. (Deut. illustr. Ztg., 39.)

Das Gutzkow-Denkmal in Dresden. (Illustrirte Ztg., 2300.)

Das Denkmal Bengel's in Winnenden. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Das Kriegerdenkmal in Tölz. (Ueber Land und Meer, 45.)

Das Strassburger Denkmal König Ludwig's I. (Ueber Land und Meer, 44.)

Das Wiener Haydn-Denkmal. (Ueber Land und Meer, 39.)

Der neu aufgerichtete Justitia-Brunnen in Frankfurt a. M. (Ueber Land und Meer, 40.)

Descamps. Oeuvres de J. B. Descamps, avec une notice biographique par Jules Declève. gr. 8⁰, 300 p. Mons, E. Byr. fr. 3. —.

Die silbernen Apostel in der Domkirche zu Ratzeburg. (Archiv d. Vereins f. d. Gesch. d. Herzogth. Lauenburg, II, 1.)

Dobbert, E. Gottfried Schadow. Vortrag, geh. am Jahresfest d. Archit.-Vereins zu Berlin den 13. März 1887. (Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen.") gr. 8⁰, 25 S. Berlin, Ernst & Korn. M. —. 60.

Donatello. (Saturday Review, July 9.)

Donner von Richter, O. Steinsculpturen aus Aschaffenburg und Köln. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 2.)

— Dorure, Journal-manuel des peint., VII, 1.

[Duhn, F.] Kurzes Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken im archäol. Institut d. Universität Heidelberg. 8⁰, 74 S. Heidelberg.

Durand, G. Tombe de Guy, abbé de Chaumouzey. (Bull. archéolog. du comité de travaux histor. et scientifiques, 4.)

Eisen, Charles: Figur einer Flora in einer Gartennische. Stil Rococo, um 1750. (Formenschatz, 9.)

Elfenbeindiptychon, 11. Jahrh. (Rev. des Arts décoratifs, VII, 12.)

Essenwein, A. Das Denkmal des Kurfürsten Uriel von Gemmingen im Dome zu Mainz. (Mitth. aus dem germ. Museum, Bogen 1—8.)

— Die Sculpturensammlung des germ. Nationalmuseums und ihre Berücksichtigung in W. Bode's: Geschichte der deutschen Plastik. (Anzeiger des germ. Nat.-Mus., II, 4.)

Feigl. Die türkischen Steine im Parke zu Hadersdorf. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 6.)

Firenze, Santa Maria del Fiore e il centennario di Donatello. Due numeri straordinarii dell' „Illustratione Italiana". In — 8 fig. Milano. L. 1. 75.

Franken, D. Albert Janaz Vinckenbrinck. (Oud-Holland, V, 2.)

Glasmalerei, eine neue Art. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 57.)

Grabdenkmal für Hans Makart. (Kunstchronik, XXII, 41.)

Guasti, C. Il pergamo di Donatello del duomo di Prato. Firenze, in-4°, 30 p., con tavola. L. 5. —.

Hähnel, E. J. Sculpturen an dem k. Museum und dem alten k. Hoftheater zu Dresden, ferner: Denkmäler, Statuen, Entwürfe, Reliefs etc. 21.—25. Lfg., f°. (à 6 Lichtdr.-Taf.) Dresden, Gilber's Verlag.

Harster. Römische Reiterstatuen von Breitfurt. (Corr.-Bl. der Westd. Zeitschr. f. Gesch. und Kunst, VI, 7.)

Heydemann. Hetaire Kallipygos. (Jahrb. d. k. deut. archäol. Instituts, II, 2.)

Holleaux, M. Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Statuettes archaiques. (Bull. de corr. héllen., V.)

Homolle. Les statues archaiques d'Artémis à Délos et Les archives de l'intendance sacrée à Délos. (Revue critique, 27.)

Il monumento a Donatello in S. Lorenzo. (Arte e storia, VI, 18.)

Ilg, A. Der Maler des Refectoriums in Göttweih. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver. in Wien, 7. 8.)

In eilfter Stunde. Ein patriot. Nothruf in Sachen des Radetzky-Denkmals an Meister Zumbusch und an die Stadt Wien. 8°, 23 S. Wien, Seidel & Sohn in Comm.

Jouin, H. Autographes de sculpteurs. (Revue l'Art français, IV, 7.)

Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa, 1260. (Formenschatz, 7.)

Kieseritzky, G. Ueber die Aphrodite von Gatschino in der Eremitage. (Bote für die schönen Künste. Petersburg, V, 1.) (Russ.)

Krell, P. F. Die Artémis von Versailles u. der Apoll vom Belvedere. (Allg. Ztg., Beil. 215.)

Kunstbericht aus Berlin. [P. Otto's Lutherdenkmal.] (Christl. Kunstblatt, 7.)

La statue de Nicolas Leblanc. (Nature, 18 juin.)

Lebensskizzen hervorrag. Münchener Künstler. Heinrich Natter in Wien. (Die Wartburg, 5. 6.)

Lefranc. La statue d'Alfred de Musset. (Rev. d'Art dramatique, 15 juin.)

Le monument Breydel et de Coninck, par Paul de Vigne. (Journ. des B.-Arts, 14.)

La Vierge du Breuil au Musée de Cluny. (Chron. des Arts, 26.)

Le Washington de Houdon. (Chronique des Arts 27.)

Löwy. Zwei Reliefs der Villa Albani. (Jahrb. d. k. deut. archäol. Institus, II, 2.)

Luschin, A. v. **Ebengreuth.** Grabstätten deut. Studenten in Italien. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 2.)

Martin Engelke's Reliefs. (Kunstchr. XXII, 42.)

Mayer, M. Amazonengruppe. (Jahrb. des k. deut. archäol. Instituts, II, 2.)

Millio, L. De l'Art actuel en Italie. Sculpture. (Revue du Monde Latin, Juin.)

Montero y Vidal. Granada y sus monumentos. (Revista de España, Junio.)

Monumento a Carlo Emanuele I. (Arte e storia, VI, 18.)

Mowat, R. Figurine de bronce coiffée d'un casque cornu. (Gaz. archéol., XIII, 5 u. 6.)

Neue Funde in Griechenland. (Berliner philol. Wochenschr., 29.)

Neues von Griechenland. (Ebenda, 34.)

Palustre, L. La Statue de Charles-Quint à Palerme. (Chron. des Arts, 28.)

Peuvrier, A. Un bas-relief yucatèque du Musée archéologique de Madrid. (Arch. de la soc. Américaine de France, N. S., V, 2.)

Pigeon, A. Jacopo Sansovino. (Gaz. des B.-Arts, 1 Juillet.)

Prof. Klotz. (Mitth. des k. k österr. Museums. N. F., II, 8.)

Prou, Jacques, sculpteur des bâtiments du roi (1688). (Revue l'Art français, IV, 7.)

Ranzoni, E. Das Eitelberger Denkmal. (Deut. illustr. Ztg., 41—42.)

Reber, F. Zur Geschichte der italien. Plastik im 15. Jahrh. (Allg. Ztg., Beil. 235.)

Reinach, S. Observations sur l'apothéose d'Homère, bas-relief en marbre du Musée britannique. (Gaz. archéol., XIII, 5 u. 6.)

Reisch, E. Heraklesrelief von Lamptrae. (Mitth. d. k. deut. archäol. Institus, Athenische Abth., XII, 1. 2.)

Relieffigur von Mino da Fiesole, 1481. (Formenschatz, 7.)

Reliquiar, Knochen geschnitzt, 12. Jahrhundert. (Revue des Arts décoratifs, VII, 12.)

Riegl, A. Ein angiovinisches Gebetbuch in der Wiener Hofbibliothek. (Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, VIII, 3.)

Restauration, die, der Venus von Milo. (Illustr. Ztg., 2306.)

Robinson, E. Descriptive Catalogue of the casts from Greek and Roman sculpture. Museum of fine arts. Boston 1887. 8°, 199 S.

Rushworth. A remarkable Statue. (The Antiquary, June.)

Särge und Grabmonumente. (Allg. evang.-luth. Kirchenztg., 21. 22.)

Salmson, J. Carrier-Belleuse, A. E. (Courrier de l'Art, VII. 31.)

Salomone-Marino, S. L'autore della statua in Bronzo a Carlo V in Palermo. (Arch. storico Siciliano. N. S., XI.)

Schmidt, R. O. Zum Sarkophagrelief in der Villa Albani. (Jahrb. d. k. deut. archäolog. Instituts, II, 2.)

Schubert, A. Romanischer Hochaltar. (Archiv f. kirchl. Kunst, XI, 4 u. 5.)

Sculpture in 1887. (Saturday Review, July 9.)

St. Georgsbrunnen zu Dresden. (Kunstchronik, XXII, 42.)

Strasser, C. Antonio Canova. (Programm der Ober-Realschule im 2. Bez. zu Wien.) 1 Taf. 8°, 32 S.

Studniczka, F. Archaische Bronzestatue des Fürsten Sciarra. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts, Röm. Abth., 2.)

Taufbecken, Stein, Süddeutschland, 17. Jahrh. (Formenschatz, 7.)

Tautenhayn's Fruchtschale. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., II, 8.)

Theyer, F. C. Grabmonument, entw. von —. (Gewerbehalle, 8.)

Tombeau de Massillon. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, 25. juin.)

Toschi. La statue ed i busti di Donatello. (Nuova antologia, 1. Luglio.)

Trombetta, P. Donatello. Roma. in-8⁰, 389 p., con 25 tavole. L. 10. —.

Un document sur Benvenuto Cellini. (Chron. des Arts, 29.)

Urlichs, L. v. Thorwaldsen in Rom. Aus Wagner's Papieren. 20. Programm zur Stiftungsfeier des v. Wagner'schen Kunstinstituts f. 1887. gr. 8⁰, 36 S. Würzburg, Stahel in Comm. M. 1. —.

Warth, F. Grabstein, entw. von —. (Gewerbehalle, 5—6.)

Weiske, A. Der Colossalfries am Linzer Museum. (Allg. Kunstchronik, 25.)

Wernicke. Der Triton von Tanagra. (Jahrb. d. k. deut. archäol. Instituts, II, 2.)

Wilda, J. Das Luisen-Denkmal im Berliner Thiergarten. (Schorer's Familienblatt, 28.)

Winter, F. Grabmal von Lamptrae. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts, Athen. Abth., XII, 1. 2.)

Wöhler-Denkmal für Göttingen. (Kunstchr., 43.)

Wolters, P. Zwei thessalische Grabstelen. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts, Athen. Abth., XII, 1. 2.)

Zum Kapitel der Friedhofsdenkmäler. (Grenzboten, 35.)

Zwei Sculpturwerke von Adolf Hildebrand in Florenz. (Mitth. d. k. k. österr. Museums. N. F., II, 6.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Armstrong, W. Scottish Painters. V. The Schetkys; Patrick Nasmyth; D. O. Hill; Horatio Macculloch; J. A. Houston; David Roberts; Sir John Watson Gordon; John Graham Gilbert; Colvin Smith; William Bonnar; Sir Francis Grant; Sir Daniel Macnel. (Portfolio, July.)

— Scottish Painters. VI. William Kidd; Robert Scott Lauder; John Eckford Lauder; Sir George Harvey; David Scott; William Dyce; John Philipp. (Portfolio, August.)

— Scottish Painters. VII. John Phillip (continued); James Cassie; Edmund Thornton Crawford; Thomas Duncan; Alexander Christie; James Drummond; William Borthwick Johnstone. (Portfolio, September.)

Astié, A. et F. **Bonnal.** Le musée des grands peintres français des XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles Biographies et notices. Ouvrage ill. d. 10 héliot. dues aux procédés de M. G. Poirel d'après des phot. de MM. A. Braun & Co., ou d'après des gravures anciennes. f⁰, 31 p. Paris, Lahure. fr. 20. —.

Bach. Albrecht Dürer in Württemberg. (Württ. Vierteljahrsschrift f. Landesgesch., X, 2.)

Beauquier, C. „Michel Munckaczy". (Revue générale, 15 juillet.)

Bemalte Holzdecke aus San Michele al Cimitero in Venedig. (Gewerbehalle, 8.)

Berlepsch, H. E. Wilhelm Diez. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 10.)

Bilder, die, der ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9.)

Bösch, H. Zu Michael Wolgemut. (Mittheilgn. aus dem german. Museum, Bog. 1—3.)

Bouchot, H. Le portrait peint en France au XVIᵉ siècle. (Gaz. des B.-Arts, 1 août ff.)

Brinton, S. François Boucher. (Portfolio, July fg.)

Brun, K. Fra Angelico. (Christliches Kunstblatt, 7.)

Buff, A. Augsburger Façadenmalerei. (Schluss.) (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9.)

Busken-Huet, K. Rembrandt's Heimath. Studien zur Geschichte der nordniederländ. Kultur im 17. Jahrh. Autoris. Uebersetzg. aus dem Holl. von M. Mohr. Hrsg. von G. v. der Ropp. 2. (Schluss-)Bd. gr. 8⁰. (V, 301 S.) Leipzig, Weigel. M. 7. —.

Caffi, M. Ancora a proposito dei restauri dell' Incorronata. (Arte e storia, VI, 19.)

— Andrea da Murano, pittore del secolo XV—XVI. (Archivio Veneto, XVII. N. S. Fasc. 66.)

Camille, E. Jean François Millet. (Revue littéraire et artistique, juillet.)

Carracci, Annibale: Wandmalereien aus dem Palazzo Farnese in Rom. (Formenschatz, 9.)

Cartwright, J. The Art of Costa. (The Portfolio, August.)

Champier, V. Les peintures décor. de Mr. Charlemont pour le nouvel Opéra de Vienne. (Rev. des arts décor., juillet.)

Chennevières, H. Les Ruggieri, artificiers. (Gaz. des B.-Arts, 1 Août.)

Chesneau, E. Joshua Reynolds. Avec 18 gravures. Gr. 8⁰. Rouam. fr. 3. —.

Decorations-Methode, über eine neue. (Corresp.-Blatt z. D. Maler-Journal, 28.)

Durand-Gréville, E. La Peinture aux États-Unis: Les Galeries privées. (Gaz. des B.-Arts, 1 juillet.)

— Les vicissitudes d'un tableau célèbre; la Ronde de nuit, de Rembrandt. (Revue politique et littéraire, 16 juillet.)

Façadenmalerei, die, am Rathhause in Freiburg i. B. (Centralbl. der Bauverwaltung, 35a.)

Favart. Les peintres décorateurs du XVIIIᵉ siècle. Servandoni, Brunetti, Tramblin etc. Notes inédites. (Revue de l'art français, 4.)

Fendler. Anton von Werner. (Illustr. Ztg., 2305.)

Frimmel, T. A propos du Rouleau de Josué à la Vaticane. (Chron. des Arts, 29.)

Frizzoni, G. A proposito dei restauri di Lodi. (Arte e storia, VI, 17.)

Gnoli. La casa di Raffaello. (Nuova Antologia. Giugno.)

Grandmaison, C. Jehan Breffect, peintre tourangeau (1548). (Revue de l'Art français, IV, 7.)

Gruyer, A. Léonard de Vinci au Musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, 1 août.)

Hach. Das Kelterbild an der Mauer des Heil. Geisthospitals in Lübeck. (Zeitschr. d. Ver. f. Lübeckische Gesch. u. Alterthumskde., V, 2.)

Hannedouche. Les grands peintres du XVIIᵉ siècle; la Peinture en France avant le XVIIᵉ siècle. 8⁰, 143 p. et portrait. Paris, Lecène et Oudin.

Haushofer, G. Familienscene. Gemälde von Hugo Engl in München. (Illustrirte Ztg., 2293.)

— K. In Sorge. Gemälde von H. Rasch. (Illustrirte Ztg., 2297.)

Haushofer, G. Ingeborg am Meere. Gemälde von Hermann Koch. (Illustrirte Ztg. 2300.)

Hausrath. Victor v. Scheffel und Anselm Feuerbach. (Deut. Rundschau, 10.)

History of Painting. (Athenäum, 3121.)

Hokusai, der japanische Maler. (Oesterr. Monatsschrift f. den Orient, 5. 6.)

Jefferies, R. Nature in the Louvre. (The Magazine of Art, August.)

Jouin, H. Un hommage a Carrier-Belleuse par M. Deloye. — C. Dutilleux par M. le Gentil. (Journ. des B.-Arts, 14.)

Kaemmel, O. Ein russisches Heiligenbild. (Zeitschrift f. allgem. Geschichte, Cultur-, Literat.- u. Kunstgeschichte, 6.)

Kalf, Willem, als Landschafter. (Kunstchronik, XXII, 36.)

Klemt, A. Gabriel Max und seine Werke. Mit zahlr. Illustr. u. Kunstbeilagen. (Aus: „Die graphischen Künste".) f⁰, 24 S. Wien, 1886, Gesellsch. f. vervielfält. Kunst. M. 15. —.

Köhler, R. Erklärung zweier Bilder Bartolomeo Montagna's. (Kunstchronik, XXII, 41.)

Kolb, H. Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Originalaufnahmen. 5. und 6. Heft. f⁰. (6 Chromolith. mit 5 Bl. Text.) Stuttgart, Wittwer. à M. 10. —.

„La Cartia" of Andrea del Sarto. (Athenäum, 3116.)

Laurière, J. de. La Mosaïque romaine de Girone (Espagne). (Bulletin Monumental, mai—juin.)

Lebensskizzen hervorragender Münchener Künstler. 4. Carl Millner. (Die Wartburg, 5 u. 6.)

Lenta, D. Ancora sul restauro delle pitture dell' Incoronata. Lodi. (Arte e storia, VI, 22.)

Les peintres militaires au Salon de 1887. (Le Spectateur militaire, 15 mai. 1 juin.)

Levin, T. Eine gefälschte Gemäldesammlung. (Kunstchronik, XXII, 42.)

— J. Moderne Modemaler. [Karl Gussow, Karl Becker, Knut Ekwall, Nathanael Sichel] Mahnruf an Künstler u. Publikum. gr. 8⁰. (28 S.) Berlin, Walther & Apolant.

Leymarie. J. F. Millet. (Artiste, juin.)

Lier, H. A. Adolf Lier. (Schluss.) (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 9.)

Löffler, E. Neue Mittheilungen über den Maler Abildgaard. [Dänisch.] (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1887, Nr. 3.)

Ludassy, J. Die Einsiedler. (Zichy u. Bératon.) (Allgem. Kunst-Chronik, 26.)

Lützow, C. Das Dreifaltigkeitsbild von Rubens in der Bibliothek zu Mantua. (Zeitschrift für bild. Kunst, XXII, 11.)

Maccio, D. Leonardo Malatesta pittore pistojese. (Arte e storia, VI, 21.)

Malerakademie in Prag. (Kunst-Chronik, 43.)

Malkowsky. E. v. Gebhardt's Cartons für das Kloster Loccum. (Gegenwart, 25.)

Marot, Daniel: Entwürfe zur Bemalung eines Prachtwagens. Späterer Stil Louis XIV. (Formenschatz, 9.)

Melani, A. Un quadro giovanile del Correggio. (Arte e storia, VI, 22.)

Michel. Une nouvelle biographie de Raphael. (Revue des deux mondes, 15 juillet.)

— A. J.— F. Millet et l'Exposition des ses oeuvres a l'École des beaux-arts. (Gaz. des B.-Art. 1 juillet.)

Monkhouse, C. The Italian Pre-Raphaelites. With Illustr. (The National Gallery.) 12 mo, pp. 90, sd. Cassell. — 1.

Mors imperatrix. (Grenzboten, 34.)

Mors Imperator. (Kunstchronik, XXII, 41.)

Mühlmann, F. Th. Die Fresco-Gemälde in der byzantinischen Klosterkirche Chora (heute Kachryê-Dschamissi) in Konstantinopel. (Schl.) (Archiv f. kirchl. Kunst, XI, 4.)

Muntz, E. L'adoration des mages de Léonard de Vinci. (Fin). (L'Art, 15 août.)

Muther, R. Die Anfänge der Genre- und Landschaftsmalerei. (Zeitschr. des Kunstgewerbevereins in München, 7. u. 8.)

Nino, A. Salterii in Pergamena del Secolo XIV. (Arte e storia VI, 20.)

Norden. W. D. Polenow's Gemälde: „Christus u. die Ehebrecherin". (Nord. Rundschau, Juli.)

Friedrich Overbeck. (Der Kirchenschmuck, 6.)

Pater's Imaginary Portraits. (Athenäum, 3112. 3113.)

Pictures of 1887. Roy. 8⁰, sd. „Pall Mall Gazette" Office.

Portig. Friedrich Overbeck und die religiöse Malerei der Neuzeit. (Unsere Zeit, 7.)

Pottier, E. Vases peints inédits du musée de Ravestein, à Bruxelles. (Gaz. arch., XIII, 5. 6.)

Proust, M. Deux dessins du 12ᵉ siècle au trésor de l'église Saint-Etienne d'Auxerre. (Gazette archéol., XIII, 5. u. 6.)

Raffael, Santi: Sixtinische Madonna. (Formenschatz, 1887, 6.)

Reymond. Les primitifs flamands et Rubens au musée de Lyon. (Controv. et Contempor., mai.)

Rod, E. Les Prèraphaélites Anglais. (Gaz. des B.-Arts, 1. Sept.)

Rogge, T. Façadenmalereien vom Schloss zu Füssen. (Kunstgewerbebl., III, 11.)

Rondot, N. Les Peintres de Troyes du XIIIᵉ au XVᵉ siècle. (Revue de l'art français, 4.)

Schlie. Das Altarwerk des Hans Memling im Dom zu Lübeck. (Kunst-Chronik, 43.)

Schmarsow, A. Giovanni Santi, der Vater Raphaels. Mit 1 Lichtdr.-Taf. nach einem Fresco Santi's in Sta Croce zu Urbino. gr. 8⁰. (101 S.) Berlin, Haack. M. 3. —; auf Büttenpap. M. 3. 60.

— Die Tochter der Herodias. (Vom Fels zum Meer, 11.)

Schönfeld, P. Das neueste Gemälde Böcklin's. (Deut. illustr. Ztg., 41—42.)

Schricker, A. Ordnungen der Strassburger Malerzunft. (Jahrbuch f. Geschichte, Sprache u. Literatur Elsass-Lothringens, 3. Jahrg.)

Starke, E. Ist Emden der Geburtsort des Malers Ludolf Backhuysen? (Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst und vaterl. Alterth. zu Emden, VII, 2.)

Stiassny, R. Streifzug durch die altschwäbische Malerschule. (Allg. Kunst-Chronik, 28.)

Studniczka. Zu den Tempelbildern der Brauronia. (Hermes, 3.)

The Portraits of Hawthorne. (Athenäum, 3112. 3113.)

Toman, H. Ueber die Gemälde von Geertgen van Sint Jans, des Meisters vom Tode Mariä und des Hugo van der Goes in der Galerie des Rudolfinums in Prag. (Kunst-Chronik, XXII, 39. ff.)

Trost, L. Zur Geschichte der Giebelfeldbilder am Hof- u. Nationaltheater in München. (Jahrbuch f. Münchener Geschichte, 1. Jahrg.)

Trunk, R. Der praktische Dekorationsmaler. Eine Sammlung einfacher Decken- u. Wandmalereien. 17.—20. [Schluss-]Lfg. f⁰. (à 1 Chromolith. mit 5 Bog. Details.) Ravensburg, Dorn. à M. 2. 50.

Vaillant, V. J. Nicolas Bailly, peintre du Roi et garde des tableaux de sa Majesté (1699). (Revue de l'Art français, IV, 7.)

Vallée, O. Le dernier peintre de Mme de Maintenon. (Correspondant, 10 juin.)

Wandmalereien, Entdeckung, mittelalterlicher —, in Metz. (Kunst-Chronik, XXII, 37.)

Westervoorde, W. J. Een Hollandsch Schilder in Spanje. (De nieuwe Gids, 1. Juin.)

Wilpert, J. Ein neu entdecktes Gemälde in der Katakombe der hl. Domitilla u. die coemetrialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben. (Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde u. f. Kirchengeschichte, I. 1.)

Yriarte, C. Les portraits de César Borgia. (Gaz. des B.-Arts, 1. sept.)

Zöckler. Karl Gottfried Pfannschmidt. (Evang. Kirchen-Ztg, 31—33.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Alexi. Die Münzprägung der Stadt Magdeburg a. 1550 u. 1551. (Zeitschr f. Numism., XV, 1.)

Babelon. Marcus Annius Afrinus, gouverneur de Galatie. (Revue numism., V, 2, 3 S.)

Belfort, A. Un aureus inédit de l'empereur Postûme. (Annuaire de la société franç. de numism., mai-juin.)

Bissinger, K. Funde römischer Münzen im Grossh. Baden, 1. 18. (Programm des Progymn. zu Donaueschingen.)

Brieflade, esth- und livländische. 4. Thl. Siegel u. Münzen der weltl. u. geistl. Gebietiger über Liv-, Esth- u. Curland bis zum J. 1561, nebst Siegeln einheim. Geschlechter. Aus d Nachlasse von Baron R. v. Toll mit Hinzufügung eines Textes f. d. Siegel. Herausg. v. J. Sachsendahl. Mit 87 Taf. gr. 4⁰, XXXII, 284 S. Reval, Kluge in Comm. M. 17. —.

Catalogue descriptif du médaillier légué à la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or par M. Ph. Gueneau d'Aumont. 4⁰, p. I à 272 et 2 pl. Dijon, impr. Jobard.

Clericus, L. Die beiden ältesten Siegel der Stadt Magdeburg. (Gesch.-Bl. für Stadt und Land Magdeburg, XXII, 2.)

Cramer, H. Urkundenbuch zur Geschichte des vormal. Bisthums Pomesanien. Nebst 5 Taf. Siegel- u. Wappenabbildgn. u. deren Beschreibung. (Zeitschr. d. histor. Vereins f. d. Reg.-Bezirk Marienwerder, 18.)

Caecelius. Münzwappen der Grafen von Berg aus dem Hause Wassenaer. (Der deutsche Herold, XVIII, 6.)

Cumont. Numismatique mérovingienne. Un triens inédit frappé à Dinant. (Revue belge de numism., XLIII, 3.)

Danicourt, A. Pierre gravée représentant un Gaulois. (Gaz. archéol., XIII, 5 u. 6.)

Delaville le Roulx, J. Les Sceaux des archives de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem à Malte. 8⁰, 23 p. avec sceaux. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. (Extr. d. Mém. de la Soc. nation. d. antiquair. de France, t. 47.)

Deloche. Monnaies mérovingiennes (suite); Tiers de sou d'or à la légende Vico santi Remi ou Remidi. (Revue numism., V, 2, 3 S.)

Demole, E. Histoire d'un aureus inédit de l'empereur Quintille. (Annuaire de la Soc. franç. de numism., mai—juin.)

— Denier au nom de Frédéric, évêque de Genève. (Revue numism., V. 2, 3 S.)

Die Medaille zur Erinnerung an das 50jährige Regierungsjubiläum der Königin von England und die neuen Jubiläumsmünzen. (Illustr. Ztg., 2294.)

Die Pontificatsmedaille des Papstes im Jahre 1887. (Ueber Land und Meer, 46.)

Donebauer. Münzverkekr in der Kipperperiode. (Numism. Zeitschr., XVIII, 2.)

Drexler. Ueber einige von Sabatier in der Rev. de la numism. belge herausgegeb. Münzen. (Zeitschr. f. Numism., XV, 1.)

Duhamel, V. et M. **Legrand.** Notice sur des monnaies trouvées en 1885 à Vaujouan (commune d'Etampes). 8⁰, 16 p. Orléans, impr. Herluison.

Engel. Imitations monétaires de Château-Renault (suite). (Revue numism., V, 2, 3 S.)

Entschliessung des k. bayer. Cultusministeriums: Das Auffinden von Alterthümern, insbesondere von Münzen betreffend. (Corr.-Bl. der deut. Gesellsch. f. Anthropol., Ethnol. u. Urgesch., XVIII, 5.)

Fikentscher. Ein kleiner Fund zu Hugelfing. (Archiv f. Bracteatenkunde, 6.)

Footnum, D. The Seal of Cardinal Andrea de Valle A. D. 1517, with remarks on some other cardinals seals of thad period, ascribed to Lautizio of Perugia, and to Cellini. (Archaeol., vol. L.)

Friedensburg, F. Weltl. und geistl. Hoheitszeichen auf grossen schlesischen Bracteaten. (Archiv f. Bracteatenkunde, 6.)

Gardner, P. Catalogue of Greek Coins in the British Museum. Peloponnesus (excluding Corinth). 230 S., 37 Taf. London.

Greenwell. The Electrum Coinage of Cyzicus. (The Numism. Chron., 1887, 1. 2.)

Gritzner, Max. Heraldisch-decorative Musterblätter. Hrsg. nach amtl. Quellen u. besten heraldischen Vorbildern. Bl. 83—86. Lithogr., color. u. Farbendr. Imp.-f⁰. Frankfurt a. M., Rommel.

— und A. M. **Hildebrandt.** Wappenalbum der gräflich. Familien Deutschlands, Oesterreich-Ungarns etc. 35.—40. Lfg., gr. 4⁰. (60 heliotyp. Taf. m. 15 Bl. Text.) Leipzig, T. O. Weigel.

Hermerel, J. Ventes monétaires. (Annuaire de la Soc. franç. de numism., mai—juin.)

Herteing. Der Kaschowitzer Münzfund. (Numism. Zeitschr., XVIII, 2.)

Hettner. Römische Münzschatzfunde in den Rheinlanden. Nr. I—V. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 2.)

Hirsch. Orontobatès ou Rhoontopatès. (Revue numism., V, 2, 3 S.)

Höfken. Zur Bracteatenkunde Süd-Deutschl. IV. (Arch. f. Bracteatenkunde, 6.)

Imhoof-Blumer. Zur Münzkunde Grossgriechenlands, Siciliens, Kretas etc. Mit besonderer Berücksichtigung einiger Münzgruppen mit Stempelgleichheiten. Mit 3 Lichtdr.-Taf. [Aus: „Numism. Zeitschr." XVIII, 2.] gr. 8⁰, 82 S. Wien. (Leipzig, K. F. Koehler's Antiquar.) M. 4. 50.

— and Percy **Gardner.** A numismatic commentary on Pausanias. III. Books. IX, X, I. 1—38 and supplement. [Aus: „Journal of Hellenic Studies".] gr. 8⁰. 58 S. (m. 10 Lichtdr.-Taf.) London. Ebd. M. 5. 50.

Joseph, P. Ueb. d. Hohenlohe'schen Ortsgulden kaiserlichen Gepräges. (Numismat. Zeitschr., XVIII, 2.)

— Ueber die Begründung einer Münzsammlung für die Rheinprovinz. (Westd. Zeitschr. für Gesch. u. Kunst, VI, 3.)

Kligmann. Beiträge zur Numismatik der röm. Republik. (Numism. Zeitschr., XVIII, 2.)

Kull. Zur Sammlung des bayer. Münzrechts. (Zeitschr. f. Numism., XV, 1.)

Kupido. Ein Beitrag zu den Babenberger Münzen. (Numism. Zeitschr., XVIII, 2.)

Laverrenz, C. Die Medaillen und Gedächtnisszeichen der deutschen Hochschulen. Ein Beitrag zur Geschichte der Universitäten Deutschlands. 1. Thl., 2. (Titel-) Aufl. Mit 8 Ansichten u. 16 Taf. gr. 8⁰, XII, 493 S. Berlin (1885), Laverrenz.

Lehmann, P. Die Thaler und kleineren Münzen des Fräuleins Maria v. Jever, Erbherrin von Rüstringen etc. gr. 8⁰, VIII, 142 S. (mit 2 Taf.) Wiesbaden, Jever, Mettcker & Söhne. M. 3. —.

Leiningen-Westerburg, K. E. Redinghoven's Wappenbuch zu München. (Der deutsche Herold, XVIII, 4.)

Löbbecke. Griechische Münzen aus meiner Sammlung. III. (Zeitschr. f. Numism., XV, 1.)

Luschin v. Ebengreuth. Der Rakwitzer Münzfund. (Numism. Zeitschr., XVIII, 2.)

Medailleur, der Bremer, Johann Blum. (Mitth. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 7.)

Montagu. Coinage of Aethelbald of Wessex; Queen Anne's So-called „Bello et Pace" Farthing. (The Numism. Chron. 1887, 1. 2.)

Neubourg, H. Die Oertlichkeit der Varusschlacht mit einem vollständigen Verzeichnisse der im Fürstenth. Lippe gefundenen röm. Münzen. gr. 8⁰, VI, 70 S. Detmold, Meyer.

Oertel, G. Das Wappen des Königr. Sachsen und die sächsischen Landesfarben. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg., 45.)

Orden, Wappen und Flaggen, die, aller Regenten und Staaten in chromolith. Abbildgn. Suppl. 8. u. 9. (Schluss-) Lfg. 4⁰. Leipzig, Ruhl.

Oreschnikow, A. Une monnaie au monogramme Bay. (Annuaire de la soc. franç. de numism., mai—juin.)

Papadopoli, N. Sigillo del Doge Giovanni Gradenigo, 1355—1356. (Archivio Veneto, A. XVII, N. S., Fasc. 66.)

Pedrals y Moliné. Moneda inédita de Camprodón. (Revista de ciencias históricas, V, 12.)

Poncet. Denier inédit du Dauphiné. (Revue numism., V, 2, 3 S.)

Portioli. Girolamo Coiro o Corio incisore in pietre dure. (Archivio storico Lombardo, 30 Giugno.)

Posta, B. Ueber die Beziehungen der Wiener Pfennige zum Münzwesen in Ungarn. (Numism. Zeitschr., XVIII, 2.)

Pownall. Papal Medals of the 15. Century. (The Numism. Chron., 1887, 1. 2.)

Prix de vente de la collection de Ponton d'Amécourt. (Revue numism., V, 2, 3 S.

Prümers, R. Münzfund zu Kosten. (Zeitschr. d. histor. Gesellsch. f. d. Provinz Posen, III, 1.)

Quintard, L. Description d'une trouvaille de monnaies messines des Xe et XIe siècles. 8⁰, 15 p. et pl. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Reinach. Mithridate Eupator et son père. (Revue numism., V, 2, 3 S.)

— Essai dans la numismatique des rois de Cappadoce. (Revue critique, 26.)

Revillout, E. Seconde lettre à M. Lenormant sur les monnaies Égyptiennes. (Annuaire de la soc. franç. de numism., mai—juin.)

Rouyer, J. Médaille d'origine allemande, à l'image de Notre-Dame-de-Bon-Secours de Nancy. 8⁰, 19 p. et pl. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Schodt. Le Sidus Julium sur des monnaies frappées après la mort de César. (Rev. belge de numism., XLIII, 3.)

— Mércaux de la collégiale de Saint-Jean l'Evangéliste à Liège. (Ebenda.)

Schützen-Thaler, die schweiz. 12⁰. (11 Lichtdr.-Taf. m. 2 Bl. Text.) Zürich, Hofer & Bürger. M. 1. 30.

Siebmacher's, J., grosses und allgemeines Wappenbuch. Neue Aufl. 266.—272. Lfg. gr. 4⁰, 289 S. (mit 105 Steintaf.) Nürnberg, Bauer & Raspe.

Siegel, die, der Stadt Czáslau. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 2.)

Stenzel, T. Die Münzen und Medaillen des Fürsten Joach. Ernst v. Anhalt. (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch. u. Alterthumskde., V, 1.)

Städtewappen von Oesterreich-Ungarn. (Illustr. Ztg., 2299.)

Svoronos. The Inscriptions on Coins of Gortyna. (The Numism. Chron. 1887, 1. 2.)

Vallier, G. Un médaillon anépigraphe du roi Henri IV et d'un connétable de France. (Rev. belge de numism., XLIII, 3.)

— Trois jetons dauphinois. (Ebenda.)

Wappen des Bischofs von Eichstätt. Holzschn. um 1580. (Formenschatz, 9.)

Wappenbuch, das Stadion'sche. (Der deutsche Herold, XVIII, 6.)

Warnecke, F. Mittelalterl. Siegelstempel. (Der deutsche Herold, XVIII, 6.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Album von Bückeburg, Eilsen u. Weserthal. qu.-16⁰. (12 Photogr.-Imitationen.) Minden, Keiser & Co. geb. M. 1. 25.

Album von Detmold und dem Teutoburger Wald. 12⁰. (8 Taf. in Photogr.-Imitation.) Detmold, Hinrichs, geb. M. 1. —.

Album von Kiel u. Umgebung. 12⁰. (24 Photogr.-Imitationen auf 12 Taf.) Kiel, Lipsius & Tischer. geb. M. 1. 50.

Album vom Spreewald. qu.-16⁰. (12 Bl. in Tondr.) Cottbus, Differt.

Alfabeto (Grande) italiano in XXIII cromolitogr. e testo. 4ª ediz. Milano. 4⁰, 28 p. L. 9. —.

Anger, G. Illustrirte Geschichte der k. k. Armee in ihrer kulturhistorischen Bedeutung von der Begründung an bis heute. Unter Mitwirkung namhafter Schriftsteller und Künstler mit Benützung der besten litterar. u. manuscriptl. Quellen herausg. Mit vielen, theils mit den Epochen gleichzeitigen, theils neuen Illustrat. hervorragender Künstler. 40.—44. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰. (S. 1401—1456) Wien, Anger.

Autokopist, der, und der Tachograph. (Hannov. Gewerbebl., 19.)

Bool, A. H. Art of Photographic Painting. 12⁰, p. 48. Piper. 1 s.

Bouchot, H. The Printed Book: Its History, Illustration and Adornment, from the Days of Gutenberg to the Present Time. Translated and enlarged by Edward C. Bigmore. With 118 Illustrations of Facsimiles of Early Typography, Printers' Marks, Copies of Book Illustrations, and Specimens of Bindings of all Ages. 8⁰, p. 314. Grevel.

Bourgougnon, G. Notice sur la cuvettelaboratoire pour développer et fixer les clichés au gélatino-bromure d'argent sans laboratoire spécial et en pleine lumière. 18⁰. 34 p. Paris, Michelet.

Breling, H. König Ludwig-Album. Bildniss des Königs Ludwig II. von Bayern und 12 Ansichten aus seinen Schlössern. Photogr. nach Orig.-Aquarellen von H. B. Cabinet-Ausg. 8⁰. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In Leinwand-Mappe. M. 10. —.

Burgkmair, Hans: Titelblatt der Schwäbischen Chronik, Augsburg, 1522, gedruckt durch Melchior Ramminger. (Formenschatz, 9.)

Byways of book illustration. Von Penderel-Brodhurst. (The Magazine of Art, July.)

Caldcott, R. Last Graphic Pictures. f⁰, bds. Routledge.

Cecchetti, B. Stampatori, libri stampati nel sec. XV. Testamento di Nicolò Jenson e di altri tipografi in Venezia. (Archivio Veneto. A. XVII, N. S., Fasc. 166.)

Charterhouse (The) Photographic Art Journal: Designed to give Information on Modern Progress in Photography to Professional and Amateur Photographers. Nr. 1. 4⁰, sd., p. 16. Whittingham.

Chmelarz, E. Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrh. (Mittheilungen des k. k. österr. Museums, N. F., II, 7. u. 8.) (Fortsetz.)

Cordes, C. Muster-Blätter der gebräuchlichsten Schriftarten und Zierschriften, mit einer reichhaltigen Sammlung Monogramme in den verschiedenartigsten Ausführungen. qu.-gr. 8⁰. (24 Steintaf.) Wesel, Düms, geb. M. —. 60.

Deichmann, L. Rund-Panorama vom Herkules auf Wilhelmshöhe bei Kassel. Photogr.-Imitation. Schmal-gr. f⁰. Kassel, Deichmann.

Delafosse, J. Ch.: Trophäe und Vase. Aus der „Nouvelle Jconologie historique", Paris 1768. (Formenschatz, 9.)

Deutsches Zeichenpapier in der Güte des englischen Whatman. (Centralbl. der Bauverwaltung, 31 A. 32.)

Dürer, vier Holzschnittfolgen, phototypisch nachgebildet in der Grösse der Originale. Mit einführendem Text. gr. f⁰. (58 Taf. m. 8 Sp. Text.) Charlottenburg-Berlin, Helios, photograph. Kunst- u. Verlagsanstalt. M. 45. —.

Ein neuentdecktes Gesetz der Formästhetik. (Wochenbl. f. Baukunde, 49. 50.)

Emerson, P. H. Pictures from Life in Field and Fen. 20 Plates in Photogravure from Original Negatives. Bell and Sons.

Essenwein, A. Hans Tirol's Darstellung der Belehnung Ferdinand's I. mit den österreichischen Erblanden durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstage zu Augsburg 1530. 1—3. (Hierzu Taf.) (Mittheilungen aus dem german. Museum. Bog. 1—3.)

Europe, illustrated. Nr. 69—72. 8⁰. Zürich, Orell, Füssli & Co. Verl., à Fr. —. 50. — Inhalt: Canton Glarus and the lake of Walenstadt. By Pastor Dr. Ernst Buss. With 57 illustrations by J. Weber and 2 maps. (143 S.)

Fables de La Fontaine. Avec les figures d'Oudry. Réimpression de l'édition Desaint et Saillant (1775), précédé d'un notice par M. Anatole de Montaiglon. T. 2. 4⁰, 159 p. et 60 pl. grav. hors texte. Paris, A. Lévy. fr. 70. —.

Fac-similés de manuscrits grecs des XVe et XVIe siècles reproduits en photolithographie d'après les originaux de la Bibliothèque nationale et publiés par Henri Omont. 4⁰. A. Picard. fr. 12. 50.

Falk. Die Mainzer Brevier-Ausgaben. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, IV, 9.)

Farcy, L. Un Triptyque de Broderie au Musée de Chartres. (Revue de l'Art chrétien, juillet.)

Fénélon. Les Aventures de Télémaque: Illustrationsfacsimilé de l'édition in-fol. faite à l'imprimerie de Monsieur en 1785. Compositions de C. Monnot, gravures de Tilliard. 2e éd. 8⁰, 260 p. Paris, Delagrave.

Fisch, A. Nouveaux procédés de reproductions industrielles avec ou sans teintes, modelée au moyen de sels d'argent, de platine, d'urane, de cuivre, de dessins, plans, gravures, portraits, vues, monuments, paysages etc. à l'usage des ingénieurs, chefs d'ateliers, dessinateurs, artistes etc. 18⁰. 140 p. Paris, Michelet. Fr. 2. 50.

Gädicke, J. und A. **Miethe.** Praktische Anleitung zum Photographiren bei Magnesiumlicht. gr. 8⁰. III, 34 S., mit eingedr. Fig. u. 2 Lichtdruck-Taf. Berlin, Oppenheim. M. 2.

Gauchez, L. La Gravure et la Lithographie au Salon de 1887. (L'Art, 1 août.)

Gerasch, A. Die österreichische Gebirgswelt. Nach Naturaufnahmen von A. G. 1. Hft. qu.-gr. 8⁰. (6 Chromolith.) Graz, Leykam. M. 3. —.

Gossin, H. La Photographie, son histoire, ses procédés, ses applications. Avec 29 figures dans le texte. 8⁰. Alcan. fr. —. 60.

Graveur-Zeitung. Herausg. vom Deutschen Graveur-Verein zu Berlin. 12. Jahrg. 1887. 4 Nrn. gr. 4⁰. (Nr. 1: 1 B. mit 7 Taf.) Berlin (Wasmuth). M. 15. —.

Halm, P. Ornamente und Motive des Rococo-Stiles aus deutschen Kunstdenkmalen. Nach der Natur gezeichnet und herausg. 2. Lfg. f⁰. (8 Taf.) Frankfurt a. M., Keller.

Handzeichnungen alter Meister im kgl. Kupferstich-Cabinet zu München, herausg. von Conservator Dr. W. Schmidt. Unveränderliche Phototypie-Reproduktionen der Verlagsanstalt Bruckmann. 2. u. 3. Lfg. gr. f⁰. (à 20 Bl. mit 1 Bl. Text.)

München 1886, Verlagsanstalt f. Kunst und Wissenschaft. In Mappe.

Hennen. Die Buchdruckerkunst in Trier im 15. Jahrh. nebst Beiträgen zur Kölnischen Buchdruckergeschichte jener Zeit. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 6.)

Herrenhof: Federzeichnung, Mitte 15. Jahrh. (Formenschatz, 6.)

Higgin, L. Reproduction of the Bayeux tapestry in Facsimile. (The Magazine of Art, August.)

Hodgson, J. E. Fifty Years of British Art, as Illustrated by the Pictures and Drawings in the Manchester Royal Jubilee Exhibition, 1887. 8⁰. sd., p. 100. John Heywood.

Hoffmeyer, F. Neue Zeichenhefte f. Stadt- und Landschulen. 1. u. 4. Hft. (à 16 lith. S.) Hannover, Helwing's Verl.

Hoeppner, J. Blumen am Wege. 12 Aquarellen. Mit einer Auswahl lyr. Gedichte, gesammelt von Vict. Blüthgen. 2. Aufl. gr. 4⁰. (VIII, 96 S. mit Umrahmgn.) Frankfurt a. O., Waldmann's Verl. geb. m. Goldschn.

Hogarth's Werke. Eine Sammlung von Stahlstichen nach seinen Originalen. Mit Text von G. Ch. Lichtenberg. Rev. u. vervollständigt von Dr. Paul Schumann. 3. Aufl., 23—25. Lfg. gr. 4⁰. (à 3 Stahlst. mit Text. S. 265—300) Reudnitz b. Leipzig, Payne.

Japan. Handzeichnung. (Formenschatz, 7.)

Kade, R. Ein Stich von J. H. Ramberg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXII, 10.)

Kaiserurkunden in Abbildungen. Herausg. von H. v. Sybel u. Th. v. Sickel. 8. Lfg. qu.-gr. f⁰. (30 Urkunden auf 19 Lichtdr.-Taf. mit Text. S. 207—283 in 4⁰.) Berlin, Weidmann. — Subscr.-Pr. (à) M. 30. —.

Kanne, Kupferstich von P. da Caravaggio, um 1540. (Formenschatz, 7.)

Kartusche, Niederländ. Stich, Mitte 17. Jahrh. (Formenschatz, 6.)

Kugler, F. Geschichte Friedrichs des Grossen. Mit 400 Illustr., gezeichnet von Adf. Menzel. 8. Aufl. der bill. Volks-Ausg. 2. Lfg. gr. 8⁰. (S. 49—96.) Leipzig, Mendelssohn.

Kunst, moderne, in Meister-Holzschnitten. 1. Bd. 1887. 2.—5. Lfg. f⁰. (à 8 Holzschnitttaf. nebst Text S. 5—19 mit eingedr. Künstlerbildnissen.) Berlin, Berliner Verlags-Comptoir.

La Bibliomanie en Angleterre, par an Old Book-Hunter. (Le Livre, VIII, 7.)

Laverrenz, V. Das deutsche Heer in Einzeldarstellungen. 1. Lfg. Die Ulanenzchng. v. H. Goetze. Mit Text von V. L. f⁰. (6 S.) Berlin, Laverrenz.

Lecoy. Les anciennes collections de manuscrits, leur formation et leur installation. (Gaz. des B.-Arts, 1 juillet ff.)

Le graveur Laurent Cars et l'expulsion des Jésuites (1762). (Revue de l'Art français, IV, 7.)

Leitschuh, F. F. Die Bambergische Halsgerichtsordnung. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherillustration. [Aus: „Repertorium für Kunstwissenschaft".] gr. 8⁰. 26 S. Stuttgart 1886. (Bamberg, Hübscher.) M. —. 60.

List. Zur Strassburger Buchdruckergeschichte. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, Juli.)

Lübke. Kupferstich und Radirung. (Gegenwart, 24.)

Maihak, H. Die Vervielfältigung von Zeichnungen, insbesondere von technischen Zeichnungen. Mit 10 in den Text gedr. Abbildgn. [Aus: „Zeitschr. des Vereins deutscher Ingenieure".] gr. 8⁰. 62 S. Berlin, Springer. M. 1. 40.

Makart's, Prof. Hans, Werke in Heliogravure. 2.—13. Hft. f⁰. (à 2 Bl. mit 1 Bl. Text.) Wien, Angerer. (M. 2. 50. Einzelne Hefte à M. 4.)

Marot, Daniel, französischer Dekorateur, Zeichner und Radirer des späteren 17. Jahrhunderts: Zwei Stoffmuster. (Formenschatz, 9.)

Meisterwerke, die, des Rijksmuseums zu Amsterdam. Photogravure-Prachtwerk. Mit erläut. Text von A. Bredius. Ausg. auf Kupferdr. — Pap. Vollbilder auf China. 3. Lfg. f⁰. (S. 25—31 mit 3 eingedr. u. 5 Vollbildern.) München, F. Hanfstängel.

— — Luxus-Ausg. auf Japanpap.

Merlo. Ein seltener Holzschnittprospect der Stadt Köln nebst Lobgedicht aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. (Annalen des histor. Vereins f. den Niederrhein, 46.)

— Kunst und Kunsthandwerk im Karthäuserkloster zu Köln. (Ebenda.)

Muntz, E. Les dessins d'ornements de Hans Holbein. (L'Art, 1. sept.)

Musterbuch für graphische Gewerbe. 2. Serie. 2.—4. Lfg. f⁰. (à 5 Taf.) Stuttgart, Engelhorn.

Muyden, G. La photographie, ses progrès récents, son avenir. (Bibl. universelle, août.)

Old English Printing. (Athenäum, 3109.)

Panorama de l'Oberland Bernois. qu.-f⁰. Luzern, Prell. M. 1. 20.

Pape, J. Ornamentale Details im Barock- und Rococo-Stil. Photogr. in Lichtdr. vervielfältigte Naturaufnahmen nach Auswahl von J. P. (In 12 Lfg.) 1.—3. Lfg. f⁰. (à 6 Taf.) Dresden, Gilbers' Verl. M. 6. —.

Peuvrier, A. Les origines de l'imprimerie dans l'extrême Orient. (Le Lotus. Mémoires de la société Sinico-Japonaise, juillet.)

„Pickwick" and its Illustrators. (The Athenäum, 1310. 3111.)

Porträtwerk, allgemeines historisches. Eine Sammlung von über 600 Porträts der berühmtesten Personen aller Nationen von ca. 1300 bis ca. 1840. Mit biograph. Daten von H. Tillmann und H. A. Lier. Nach Auswahl von W. v. Seidlitz. Phototypien nach den besten gleichzeitigen Originalen. [5. Serie: Dichter, Schriftsteller, Verleger.] 47.—60. Lfg. f⁰. (à 5 Bl. mit je 5 Bl. Text.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. à M. 2. —.

Poten, B. u. Chr. Speier. Unser Volk in Waffen Das deutsche Heer in Wort u. Bild. 21.—28. Hft. f⁰. Stuttgart, Spemann. à M. 1. 50.

Queen's Pictures (The) Illustrating the Chief Events of Her Majesty's Life. Reproduced by Special Permission. Jubilee No. of The Magazine of Art. 4⁰, sd., p. 50, Cassell.

Rivoli, Duc le. Une Estampe inédite de l'Albertine, à Vienne. (Études sur les Triomphes de Pétrarque. 2e et dernier article.) (Gaz. des B.-Arts, 1 juillet.)

Rodt, E. Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. 4. Serie. f⁰. (25 autogr. Taf.) Bern, Huber & Co. à M. 20. —. Text zu I—IV (8 S.) M. 1. —.

Rondot, N. Les graveurs de Lyon (XVIe et XVIe siècles). (Revue de l'Art français, IV, 7.)

Roth, F. W. E. Die Druckerei des Peter Friedberg in Mainz (1491—1499) und ihre Erzeugnisse. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, IV, 9.)

Scheel, F. Fünfzig Jahre aus dem Leben eines Buchdruckers in Hessen-Kassel. gr. 8⁰, 89 S. Leipzig, F. Förster. M. 1. —.

Schmädel, J. Ueber moderne Graphik. Vortrag. Lex.-8⁰. (23 S. mit eingedr. Fig.) München, Literarisch-artist. Anstalt. M. 1. 50.

Schmidt, W. Die Incunabeln des Kupferstichs im königl. Cabinet zu München. Nebst 13 Taf. mit 32 Phototypien. gr. 4⁰, 8 S. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wissensch. M. 10. —.

Schorer's Bildermappen. 2. Sammlg. 7. Lfg. f⁰. (3 Holzschntaf. mit 2 Bl. Text.) Berlin, Schorer. à M. —. 80.

Seitz, R. Kaiseradresse der Stadt München, entw. von —. (Zeitschr. d. Kunstgewerbever. in München, 1887. Nr. 5. u. 6)

Sinnbilder, zwei himmlische. Deutsche Gothik, 15. Jahrh. (Formenschatz, 9.)

Stauffacher, J. Blumen und Lieder. gr. 8⁰. (8 Bl. mit eingedr. u. 4 S. Text.) Breslau, Wiskott. In Mappe. M. 4. —.

— Studien und Compositionen. 3 Hefte gr. f⁰. (8 chemityp. Taf.) St. Gallen, Kreutzmann. à M. 8. —.

Sternberg, P., Graf. Pardubitzer Skizzen. qu.-f⁰. (13 Chromolithogr.) Wien, (F. Beck). geb. M. 25. —.

Titelumrahmung von G. Tory, 1536. (Formenschatz, 7.)

Uebersicht der gewerblichen Marken, welche bei den Handels- und Gewerbekammern der im Reichsrathe vertretenen Königreiche u. Länder und in den Ländern der ungarischen Krone registrirt etc. wurden. Hrsg. v. k. k. Handelsministerium. Jahrg. 1886. 16.—21. Hft. Jahrg. 1887. 1.—4. Heft. Lex.-8⁰. (à 1—1½ B. mit eingedruckt. Fig.) Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. à M. —. 50.

Vier runde Darstellungen mit den Bildern von Glücksgöttern. Aus einem japan. Bilderbuch. (Formenschatz, 9.)

Vignetten, von Prof. C. Schick in Karlsruhe. (Musterbuch f. das graphische Gewerbe, 5. u. 6.)

Vorlagenmappe 26—28. 4⁰. Leipzig, Zehl. M. 5. 10.

Wappen, Holzschnitt 1580. (Formenschatz, 7.)

Watteau, A. Der Sommer. Stich um 1715. (Formenschatz, 6.)

Wimmer, L. F. A. Die Runenschrift. Umgearb. u. verm. Ausg. Aus dem Dän. übers. von Dr. F. Holthausen. gr. 8⁰. (XXIV, 394 S.) Berlin, Weidmann. M. 14. —.

Zwei Vignetten, Holzschnitte um 1770. (Formenschatz, 6.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Ambrosiani, V. L'ostensoir byzantin d'Agnone. (Rev. de l'art chrét., V, 3.)

Antiker Bronzekandelaber. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 6.)

Bapst, G. François I. et les diamants de la couronne. (L'Art, 1 sept.)

Bapst, G. Les fouilles de Siverskaja [deux coupes de verre, monture d'or]. (Gazette archéol., 5. 6.)

Barthélemy. Documents inédits sur les argentiers et les brodeurs à Marseille pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles. (Bull. archéolog. du com. des trav. histor. et scientifiques, 4.)

Bekey, St. Ein ungarischer Töpfer, der um 1680 in London Porzellan erzeugt. (Ungarisch.) (Müvészi ipar, 1887, 3.)

Bestecke der Sammlung Zschille. (Zeitschr. d. Kunstgewerbevereins in München, 5. 6.)

Bibeleinband, Deutschland 1751. (Gewerbehalle, 7.)

Blätter für Costümkunde. Historische u. Volkstrachten. Hrsg. von A. v. Heyden. N. F., 17. Heft. hoch 4⁰. (3. Bd. S. 127—158.) Berlin, Lipperheide.

Bösch, H. Heiligthümer, Kleinodien u. Ornat der Spitalkirche zum h. Geist in Nürnberg im Jahre 1401. (Mitth. aus d. germ. Mus., Bg. 1—3.)

Bouant, E. La Galvanoplastie, le Nickelage, la Dorure, l'Argenture et l'Electrometallurgie. 18⁰, VIII, 308 p. avec 34 fig. Paris, J.-B. Baillière et fils. fr. 3. 50.

Bouillet, H. Conférence sur la galvanoplastique. (Rev. des arts décor., VIII, 1.)

Bovilhet, H. Conférence sur la galvanoplastique. (Rev. des arts décor., VII, 12.)

Briseux, C. E. Entwürfe zu Treppengittern, Stil Louis XV., um 1740. (Formenschatz, 9.)

Bronzealtarleuchter, entworfen von Ferstel, ausgeführt v. D. Hollenbach, Wien. (Blätt. f. Kunstgewerbe, 5. Taf. 28—32.)

Bronzekandelaber, prämiirter Entwurf von A. Uhl. (Ungarisch.) (Müvészi ipar, I, 12.)

Bronzen, Wann bekommen wir echte? (Crspbl. z. D. Maler-Journal, 28.)

Bronze-Vestibul-Laterne, entworfen von N. Hofmann, ausgeführt von D. Hollenbach. (Blätter f. Kunstgewerbe, 4. 23—27.)

Brinckhorst, H. Neue Entwürfe zu modernen Fenster- u. Thürvorhängen. 8 Foliotaf. Weimar, B. F. Voigt. M. 2. 50.

Brunnen; entworfen von Petschacher in Wien. (Kunstgewerbebl., III, 11.)

Bucher, B. Goldschmiedemarken in der kirchlichen Ausstellung. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., II, 7.)

Buchverzierung (Wappen), Paris um 1560. (Formenschatz, 6.)

Caze de Caumont, F. L'imprimerie nationale: la décoration du livre. (Rev. des arts décor., VII, 11.)

Chabal-Dussurgey. Les écoles des arts décoratifs. (Rev. des arts décor., VIII, 1.)

Chorgitter, Kupfer vergoldet, Stil Louis XV. (Rev. des arts décor., VII, 11.)

Commandes de tableaux d'orfèvrerie etc., par la ville. (Rev. l'Art français, IV, 7.)

Cuvilliés, F. Plafondentwurf, um 1740. (Formenschatz, 6.)

Das Salzburger Filigran. (Kunst u. Gewerbe, 6.)

Day, L. F. Meaning in ornament. (Der Spielschrein des deutschen Kronprinzen.) (Art Journal, Juli.)

Der Rahmen. (Illustr. Schreiner-Ztg., V, 2.)

Die innere Ausstattung von Seminargebäuden. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 25.)

Dienstbach, M. Aus der Werkstatt. Abbildungen moderner, meist einfacher Möbelstücke. 2. Ser. (In 3 Lfg.) 1. Lfg. f⁰. (12 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Claesen & Co.

Dohme, R. Ein Flügel von Alma Tadema. (Kunstgewerbebl., III, 11.)

Doumert, A. Nos parures: le Jais et les Perles fausses. 18⁰, 63 p. avec vign. Paris, Lecène et Oudin.

Drei Leinenstickereien des 16. Jahrhunderts. (Blätter f. Kunstgewerbe, 4, 23—27.)

Drei Zinnteller des 16. Jahrhunderts. (Gewerbehalle, 5. 6.)

Ein Gang durch die kgl. sächsische Porzellanfabrik in Meissen. (Hannov. Gewerbebl., 19.)

Eisen, C. Umrahmung, Kupferstich 1747. (Formenschatz, 6.)

Ewald, E. Farbige Decorationen alter u. neuer Zeit. 6. Lfg. f⁰. (8 Chrmlith.) Berlin, Wasmuth.

Ewerbeck, F. Zimmer in vlämischer Renaissance, entworfen von —. (Gewerbehalle, 7.)

Fabriczy. Die Plaketten d. Renaissance. (Kunst u. Gewerbe, 7.)

Flötner, P. Vier Intarsiamuster, um 1540. (Formenschatz, 6.)

France, l'ancienne. L'industrie et l'Art décoratif aux derniers siècles. Ouvrage ill. de 202 grav. et d'une chromolithograph. 8⁰, 307 p. Paris, Firmin-Didot et Comp. (Bibl. hist. ill.)

Folnesics, J. Arbeiten Matthäus Wallbaum's auf der Ausstellung von kirchl. Kunstgegenständen im österr. Museum. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., II, 6.)

Frimmel, T. Zur Kenntniss d. gravirten Bronzeschüsseln des Mittelalters. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., II, 7.)

Füllungen, Perugia. Ende 15. Jahrhunderts. (Gewerbehalle, 7.)

Gandini, L. A. De arte textrina: conferenza tenuta nei locali dell' esposizione dei tessuti e merletti, il 8.—23. maggio 1887. 8⁰, 24 p. Roma, stab. G. Civelli.

Gerspach. Les tapisseries coptes du Musée des Gobelins. (Gaz. des B.-Arts, 1 août.)

Geschnitzte Füllung aus Bruchsal, Mitte 18. Jahrhunderts. (Formenschatz, 6.)

Giraud, J. B. L'Art industriel en Province. (L'Art, 1 sept.)

Grabkreuz, 16. Jahrhundert. (Blätter f. Kunstgewerbe, IV, 22.)

Graul, R. Bemerkungen über Möbel des 17. u. 18. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., III, 10.)

— Die Reaction gegen das Rococo im Mobiliar. (Kunstgewerbebl., 10.)

Gruel, L. Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures. Avec 68 planches hors texte. 4⁰. Gruel et Engelmann. fr. 70. —

Gurlitt, C. Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächs. Hofe. (Kunstgewerbebl., III, 9, 11.)

Hach, T. Die Glocken der St. Nikolauskirche in Mölln. (Archiv d. Ver. f. d. Geschichte d. Herzogth. Lauenburg, II, 1.)

Havell, E. B. The printed cotton industrie of India. (The Journal of Ind. art, 19.)

Hefner-Alteneck, J. H. Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. 2. verm. u. verb. Aufl. 85.–88. Lfg. f⁰. Frankfurt a. M., Keller.

Helmont, L. Le Concours d'orfèvrerie du Ministère de l'agriculture. (Courrier de l'Art, VII, 29.)

Heulhard, A. Le fauteuil de Rabelais. (L'Art, 1 août.)

Hirth, F. Zur Geschichte des Glases in China. (Kunstgewerbebl., III, 10.)

Hope, J. On the English medieval drinking bowls called Mazers. (Archäologia, vol. L.)

Hottenroth, F. I costumi, gli strumenti, gli utensili, le armi di tutti i popoli antichi e moderni. Trad. ital. del prof. G. J. Mendel. Disp. 1—5. Roma. 4⁰. fig. pag. 124, con 20 tav. — Il fascicolo L. 2. 50.

Huber, A. Allerlei Schreinwerk. 2. Aufl. 1. Ser. 5. u. 6. Lfg. f⁰. (à 10 Taf.) Berlin, Claesen & Co.

Kaufmann, H. Decorative Gläser. (Gewerbehalle, 5—6.)

Kick, W. u. O. **Seubert.** Der Tapezier. Eine Mustersammlung. 2. Lfg. f⁰. (4 Chromolith.) Ravensburg, Dorn.

— — Der Möbel- und Bautischler. 1 Lfg. f⁰. (4 Chromolith. mit 2 Details-Bog.) Ebd.

— — Mustersammlung für Möbeltischler. 7. bis 10. (Schluss-)Lfg. f⁰. (à 4 Steintaf. mit 2 Bog. Details.) Ebd.

— — Mustersammlung für Schlosser. 1. Lfg. f⁰. (5 Steintaf.) Ebd. M. 1. 50.

Kirchenparamente, zwei, und Altarteppiche. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Museums, 7.)

Kopf-Reliquiar, Silber getrieben, 15. Jahrhund. (Revue des arts décoratifs, VII, 12.)

Kramer, Th. v. und W. **Behrens.** Ornamentale Fragmente für das Kunstgewerbe. 5. Lfg. f⁰. (10 Steintaf.) Kassel, Fischer.

Kulmer's, R., Handbuch f. Gold- u. Silberarbeiter u. Juweliere. 2. verb. Aufl., nebst Atlas von 21 Foliotaf. gr. 8⁰, XVI, 281 S. Weimar, Voigt. M. 10. 50.

Kumsch, E. Ornamente des 18. Jahrh. [Barock, Rococo, Louis XVI.] 8. Lfg. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text.) Leipzig, Hessling.

Lambert, A. u. E. **Stahl.** Das Möbel. Ein Musterbuch. 2. u. 3. Heft. f⁰. (à 6 Taf. mit 1 Bl. deutschem u. französ. Text.) Stuttgart, J. Hoffmann.

Le Concours d'orfèvrerie. (Chron. des Arts, 27.)

Lefèvre, tapissier de haute lisse aux gobelins. (1738). (Revue l'Art français, IV, 7.)

Lehnstuhl, Italien 17. Jahrh. (Illustr. Schreiner-Zeitung, V, 2.)

Leland, Ch. G. Mosaicpowder work. (The Art Journal, Mai.)

Les Dagoty, céramistes. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, 25 juin.)

Lesepult, Perugia Ende 15. Jahrh. (Gewerbehalle, 5—6.)

Leuchterarme und Bekrönung, Schmiedeeisen; Süddeutschland Mitte 18. Jahrh. (Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München 5. 6.)

Lippmann, M. L'art dans l'armure et dans les armes I. (Revue des arts décoratifs, VIII, 1.)

Litzenstickerei, 17. Jahrh. (Formenschatz, 7.)

Luthmer, F. Chinesisches Porzellan. (Badische Gew.-Ztg., 23.)

Madsen, K. Kopenhagens Porzellan-Industrie. [Dänisch.] (Tidsskrift for Kunstindustrie. Nr. 3.)

Meissonier. J. A. Skizzen zu reichen Goldrahmen. Stil Rococo, um 1730. (Formensch., 9)

Möbel, moderne. Vorlagen f. Möbeltischler u. Holzbildhauer von Prignot, Liénard, Pfnor, Coignet, Lenoir etc. 2. Aufl. 144 Taf. 2. Lfg. f⁰. (12 Steintaf.) Berlin, Claesen & Co. In Mappen.

Norwegische Leinenstickerei, 17. Jahrh. (Gewerbehalle. 7.)

Nowotny, E. Das Bedrucken der Thonwaare, die Ueberstahlung der Kupferplatte. (Centralblatt f. Glasindustr. u. Keramik, 55.)

— Keramik in Südamerika. (Ebenda, 57.)

Ofen, Nürnberger, des 17. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., III, 9.)

Oppenort, G. M. Wanddecoration, um 1720. (Formenschatz, 7.)

Organo fabbricato a Venezia nel 1503 per la chiesa di Santa Caterina di Treviso. (Archivio Veneto, Fasc. 65.)

Papst, A. Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei. X. Faiencefabriken zu Nürnberg. (Kunstgewerbebl., III, 9.)

Pallot, M. Causerie sur le papier peint. (Revue des arts décoratifs, VII, 11.)

Pape, J. Musterzimmer. 2. Bd. 4. u. 5. Lfg. f⁰. Dresden, Gilbers' Verl. M. 7. —.

Patte, P. Wandvertäfelung; Stich um 1770. (Formenschatz, 6.)

Racinet, A. Geschichte des Costüms. Deutsche Ausg. v. A. Rosenberg. 4. Bd. 4⁰. (100 Chromolith. mit 96 Bl. Text.) Berlin, Wasmuth. M. 40. —.

Rapport de M. A. Proust sur le Musée des arts décoratifs au musée de Cluny. (Revue des arts décoratifs, VII, 12.)

Reisser, K. u. Chr. **Braun.** Muster-Sammlung f. die Sitz-Möbel-Industrie. 1. Ser. 5.—7. Lfg. qu.-f⁰. (à 10 Taf.) Stuttgart, A. Heinrich. à M. 3. 50.

Rothmüller, H. Silberarbeiten. (Zeitschr. des Kunstgewerbevereins in München, 7. u. 8.)

Sammelmappe, ornamentale u. kunstgewerbliche. f⁰. Leipzig, Hiersemann.

Sauerland. Ein Bamberger Missale aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts im Trierer Domschatze. (Histor. Jahrbuch, im Auftrage der Görres-Gesellsch. hrsg., VIII, 3.)

Schmiedeiserner Kronleuchter, Deutschland Ende 15. Jahrh. (Gewerbehalle, 5. 6.)

Schmiedeisernes Parkthor, 1730—1740. (Gewerbehalle, 7.)

Schrank Henri II., französische Arbeit. (Gewerbehalle, 5. 6.)

Schrank aus Rothenburg, 17. Jahrh. (Illustr. Schreiner-Ztg., V, 3.)

Silberne Weinkanne, Deutschland Ende 16. Jahrhundert. (Gewerbehalle, 5. 6.)

Sitte. Das Salzburger Filigran. (Kunst und Gewerbe, XXI, 6.)

Soil, E. Potiers et faïenciers Tournaises. 8⁰, 220 p. Lille, Quarré. fr. 15. —.

Spiegelrahmen von **Aubert,** Paris. (Gewerbehalle, 7.)

Standuhr, Entwurf von A. Vassée (1683—1736.) (Rev. des arts décor., VII, 11.)

Standuhr, entworfen von Herm. Götz. (Kunstgewerbebl., III, 11.)

Stockbauer, J. Die französische Goldschmiedfamilie Germain. (Kunst u. Gewerbe, 7.)

— Die Verwendung der Bronze in alter Zeit. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 6.)

— Der Metallschmuck in der Mustersammlung des bayer. Gewerbemuseums zu Nürnberg. 67 Abbildgn. mit 21 Detailzeichnungen auf 16 Kupferdrucktaf. u. 30 Holzschn. im Text. hoch 4⁰, 38 S. Nürnberg, Verlagsanstalt d. Bayer. Gewerbemuseums (C. Schrag.) M. 10. 50.

Schulze, H. Mustersammlung alter Leinenstickerei. 1. Hft. 4⁰. 10 Taf. Leipzig, T. O. Weigel. M. —. 80.

Thür aus dem Schloss zu Meran, 15. Jahrhundert. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 5. 6.)

Tischler, O. Ueber Aggry-Perlen und über die Herstellung farbiger Gläser im Alterthume. Vortrag, geh. in der Sitzung der physikal.-ökonom. Gesellschaft zu Königsberg in Pr. am 7. Jan. 1886. [Aus: „Schriften d. Gesellsch."]. gr. 4⁰, 12 S. Königsberg 1886, Koch & Reimer.

Waagen, 17. Jahrhundert. (Zeitschr. d. Kunstgewerbevereins in München, 7. 8.)

Wandfüllung, Holz geschnitzt, im Schloss zu Versailles. (Rev. des arts décor., VII, 11.)

Wirz, H. O. Anciennes stalles dans l'église paroissiale d'Yverdon. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Zander, W. Farbige Skizzen zur Decoration innerer Räume. 1. Serie. 4. Heft. f⁰. (6 Chromolith.) Berlin, Claesen & Co. M. 12. —.

Zinnplatten gravirt, Deutschland, 17. Jahrhundert. (Formenschatz, 7.)

Zwei Kaminthüren aus dem Pellerhaus in Nürnberg. (Zeitschr. des Kunstgewerbevereins in München, 7. 8.)

Zwei Stoffmuster, 17. Jahrhundert. (Gewerbehalle, 5. 6.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Huard. Les Musées chez soi. Ed. illustr. Livr. 1 à 28. gr. 8⁰, p. à 224. Paris, Boulanger.

Aberdeenshire.
— Castles of Aberdeenshire. Historical and descriptive Notices, partly Reprinted from Sir Andrew Leith Hay's „Castellated Architecture of Aberdeenshire". With Pen and Ink Drawings by Wm. Taylor. Demy 4⁰. Wyllie and Son (Aberdeen). Simpkin.

Amsterdam.
— **Franken, D.** Le Musée Néerlandais à Amsterdam. (Courr. de l'Art, VII, 29.)

Ancona.
— **Anselmi, A.** A proposito della classificazione de' Monumenti Nazionali nella Provincia di Ancona. (Arte e storia, VI, 20 fg.)

Antwerpen.
— **Carpi, L.** L'Italia all' estero, note di arti, di ferrovie e d'industrie. (Ricordi dell' Esposizione d'Anversa 1885). 8⁰, 208 p. Roma. L. 3. —.

— **Cornell, R.** Antwerpen u. die Weltausstellung 1885. Deutsche Ausg. v. A. Liederwald u. K. F. Pfau. 15.—20. (Schluss-)Lfg. f⁰, VIII, u. 229—322 S. Leipzig, Pfau.

Arcidosso.
— **Ademollo, A.** La maremma toscana. Arcidosso.

Arsinoe.
— Catalogue des Objets antiques trouvées à Arsinoé de Chypre, sculptures, inscriptions, poterie, terres cuites, bijoux. Vente Drouot. Paris. 8⁰, 39 S.

Augsburg.
— Ein neues Museum in Augsburg. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Vereins, 7. 8.)

Basel.
— Kunstauction in Basel. (Kunstchronik, 43.)

Berlin.
— Das Berliner Zeughaus u. sein neuer Führer. (Allgem. Militär-Ztg., 40.)

— Die religiöse Kunst in d. Berliner Jubiläumsausstellung. (Christl. Kunstblatt, 6.)

— Ein Gang durch die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Allg. Militär-Ztg., 62. 63.)

— **Fabricius, E. u. L. Pietsch.** Führer durch das Pergamon-Panorama, sowie durch das Kaiser-Diorama der centralafrikan. Erforsch.-Expeditionen. Mit 6 Illustr. u. 1 Plan. 3. Aufl. 8⁰, 41 S. Berlin, Dominik.

— Katalog, officieller, der 59. Ausstellung der k. Akademie der Künste im Landes-Ausstellungsgebäude zu Berlin vom 31. Juli bis Oct. 1887. gr. 8⁰, XX, 93 S. (XX, 252 S.) Mit ca. 200 Illustr. in Facsim.-Reproductionen. Berlin, Dominik. M. 2. —.

— **Malkowsky.** Separatausstellung in d. Nationalgalerie. (Gegenwart, 24.)

— — Die akademische Kunstausstellung. (Gegenwart, 32. 35.)

— Perlen der akademischen Kunstausstellung 1887. Eine Ergänzung zu: In Berlin zu Hause. 16⁰, 4 S. Berlin, Hennig. M. —. 15.

— **Rosenberg, A.** Ausstellung des Vereins Berliner Künstler. (Kunstchronik, XXII, 37.)

— — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Kunstchronik, XXII, 41. — Grenzb., 36.)

— **Sallet.** Die Erwerbungen des k. Münzcabinets vom 1. April 1886 bis 1. April 1887. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 1.)

— **Woldt.** Das Museum für Völkerkunde in Berlin. (Westermann's Monatsh., Juni.)

Bern.
— **Leroi, P.** Beaux-Arts en Suisse en 1884 et 1885. (Courr. de l'Art, VII, 30. 33.)

Bordeaux.
— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux, le 12 mars 1887. 12⁰, 84 p. Bordeaux, impr. Gounoulhon. fr. —. 50.

Breslau.
— **Zimmer.** Die Alterthümer d. Grafschaft Glatz im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau. (Vierteljahrsschr. f. Gesch. u. Heimathskunde d. Grafschaft Glatz, VII, 1.)

Brüssel.
— Bruxelles. Au Musée. (Journ. des B.-Arts, 11.)

— Brüsseler Weltausstellung in neuer Art. (Sprechsaal, 28.)

— Catalogue des collections J. Tulpinck, composées de porcelaines anciennes de la Chine, du Japon, de Saxe, Tournai et autres. 8⁰, 26 p. Bruxelles, Montagne de la Cour, 52.

— Exposition triennale de Bruxelles. (Journal des B.-Arts, 30 juin.)

— **Hymans, H.** Correspondance de Belgique. (Gaz. des B.-Arts, 1 sept.)

— Le Musée royal de peinture et de sculpture de Belgique. (Courr. de l'Art, VII, 26.)

— Le Salon de Bruxelles pour 1887. (Journal des B.-Arts, 13. — Chron. des Arts, 30.)

— L'Exposition des œuvres de M. Charles de Naeyer. (Journ. des B.-Arts, 13.)

— Musée communal de Bruxelles. (Courr. de l'Art, VII, 30.)

Brüssel.
— **Willems,** J. B. Courrier de Belgique. (Courr. de l'Art, 36.)
Chantilly.
— **Yriarte,** C. Les Collections de Chantilly. Le musée Condé (Fin). (L'Art, 15 juin.)
Charlottenburg.
— Die Spielbergausstellung in der technischen Hochschule zu Charlottenburg. (Wochenbl. f. Baukunde, 46.)
Cluny.
— **Darcel,** A. Les arts décoratifs au musée de Cluny. (Rev. des arts décor., VII, 12.)
Dijon.
— Guide du voyageur à Dijon, contenant une notice sur le département, la physionomie de l'ancien Dijon, la description des monuments, les environs de Dijon. 16⁰, 81 p. et pl. Dijon, Libraire nouvelle.
Dordrecht.
— **Leroi,** P. Le Musée de Dordrecht. (Courr. de l'Art, VII, 27.)
Dresden.
— Aquarellenausstellung in Dresden. (Kunstchronik, XXII, 42.)
— Kunstverein, Sächs., zu Dresden. (Kunstchronik, XXII, 39.)
— **Seidlitz,** W. Die Dresdener Aquarellausstellung. (Allg. Ztg., B. 236.)
Düsseldorf.
— Ausstellung, die, des Kunstvereins für Rheinland u. Westfalen. (Kunstchron., XXII, 37 ff.)
— Jordan-Ausstellung. (Kunstchron., XXII, 41.)
Edinburgh.
— The Royal Scottish Academy. (Academy, 794.)
Faenza.
— **Argnani,** F. Esposizione industriale provinciale Faentina. (Arte e storia, VI, 16.)
Florenz.
— **Böttcher.** Rückblicke auf die Florentiner Feste. (Schl.) (Gegenwart, 24.)
— **Carocci,** G. I Monumenti nazionali a Firenze. (Arte e storia, VI, 19.)
— Catalogo generale dei musei di antichità e degli oggetti d'arte raccolti nelle gallerie e biblioteche del regno, edito per cura del ministero della publica istruzione. Serie VI (Toscana ed Umbria), vol. I. Roma, presso la Direz. gen. delle Antichità e belle arti, 1887. 4⁰, p. 527 con 8 tavole. Museo archeologico di Firenze: antichità egizie ordinate e descritte da E. Schiaparelli, parte I.
— Donatello-Ausstellung, die, in Florenz. (Kunstchronik, XXII, 38.)
— Exposition rétrospective du Bargello à Florence. (Chron. des Arts, 25.)
— **Grimm.** Die Maifeste in Florenz. (Deutsche Rundschau, 10.)
— **Montecorboli.** Les Fêtes à Florence. (La nouvelle Rev., juin.)
— Ricordi storico-artistici delle feste Fiorentine, (Arte e storia, VI, 17.)
— **Szmercsányi,** N. Die Festlichkeiten zu Florenz. (Ungarisch.) (Müvészi ipar., 1887, 3.)
Frankfurt a. M.
— Freiherrl. Karl v. Rothschild'sche Sammlung. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Ver., 7. 8.)
Freiburg i. Br.
— Gewerbeausstellung, oberrheinische, in Freiburg i. Br. 1887. (Bad. Gew.-Ztg., 27.)
— Katalog, officieller, der oberrheinischen Gewerbeausstellg. in Freiburg i. Br. 8⁰, LXXVII, 231 S. mit 2 Plänen. Freiburg i. Br., Stoll & Bader. M. 1. —.

Geisenheim.
— Auction der Sammlung Zwierlein in Geisenheim. (Kunstchronik, 43.)
Grafeneck.
— **Ilg,** A. Grafeneck. („Presse", 173.)
Haag.
— De Haagsche drie-jaarlijksche Tentoonstelling. (De nieuwe Gids, 1. Juni.)
Haarlem.
— **Franken,** D. Le Musée de Haarlem. (Courr. de l'Art, VII, 28.)
— Musées de Haarlem et de Dordrecht. (Courr. de l'Art, VII, 32.)
Hannover.
— Besprechung d. Ausstellung v. Zeichnungen, Decorationsmalereien u. Modellierarbeiten gewerblicher Lehranstalten aus der Prov. Hannover (vom 1.—15. Mai im Provinzial-Museum in Hannover.)
— Sammlung Culemann. (Kunstchron., XXII, 39.)
Havre.
— Exposition du Havre. (Journ. des B.-Arts, 11.)
Heidelberg.
— **Weber,** G. Ein Gang durch d. Heidelberger Schlosshof u. seine Alterthümer-Sammlung. I. (Allg. Ztg., 203—210.)
Karlsruhe.
— Die Concurrenzausstellung deutscher Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. (Ueber Land u. Meer, 44. — Schweiz. Gewerbebl., 17.)
Köln.
— **Stein,** A. The church of St. Ursula and her companions in Cologne. Its memorials, monuments and curiosities. gr. 16⁰, 20 S. mit 2 chemityp. Taf. Köln, Theissing. M. —. 50.
Kopenhagen.
— Ausstellung in Kopenhagen. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 54.)
— Nordische Ausstellung Kopenhagen 1888. (Wochenschr. d. Niederösterr. Gewerbever., 31.)
Lainz.
— **Ilg,** A. Die kaiserliche Villa im Thiergarten. („Presse", 180. 181.)
Leipzig.
— **Weiske,** A. Das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswes. in Oester., V, 2.)
Lille.
— **Franken,** D. Musée de Lille. (Courrier de l'Art, VII, 27. 29. 30.)
Liverpool.
— Art in Liverpool. (Saturday Rev., Aug. 20.)
London.
— **Beaver,** A. Some miniatures at South Kensington Museum. (Portfolio, Sept.)
— **Blackburn,** H. Academy Notes, 1887. With Facsimile of Sketches by the Artists. 8⁰, sd. Chatts and Windus.
— — Academy Sketches, 1887. A Supplementary Volume of Sketches of Paintings &c., in the Royal Academy, Grosvenor Gallery and other Exhibitions. 8⁰, 158 p. W. H. Allen.
— — Grosvenor Notes, 1887: A complete Catalogue. With Facsim. of Sketches by the Artists. 8⁰, sd. Chatto and Windus.
— Gold- u. Silberschmiedearbeiten auf der Kolonialausstellung in London 1886. (Blätter f. Kunstgewerbe, 4, 23—27.)
— Majolica and Hispano-Moresque at the Burlington Club. (Academy, 795.)
— **Phillips,** C. Expositions d'été de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. (Gaz. des B.-Arts, 1 juillet.)
— The Lonsdale Sale. (Academy, 790.)
— The National Gallery. (Saturd. Rev., 9. Juli.)

London.
— The National Portrait Gallery. (Saturday Review, 13. August.)
— The new Rooms at the National Gallery. (Academy, 793.)

Lyon.
— Le Budget des musées de la ville de Lyon et Le Budget des musées de l'Etat. (Chron. des Arts, 27.)
— **Reymond,** M. Le Musée de Lyon. Tableaux anciens. 12°. Fischbacher. fr. 3. —.

Madrid.
— **Garnelo.** Exposición nacional de bellas artes de 1887. (Rev. de España, Mayo ffg.)
— Kunstausstellung, nationale, in Madrid. (Kunstchronik, XXII, 38.)

Magdeburg.
— Die Schlachtenbilder auf der Kunstausstellung in Magdeburg. (Allg. Militär-Ztg., 40.)

Mailand.
— L'Esposizione permanente a Milano. (Arte e storia, VI, 19.)
— **Melani,** A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, VII, 26. 32.)

Manchester.
— The Manchester Exhibition. (Saturday Rev., 27. August.)

Mecheln.
— **Caster.** Malines. Guide historique et description des monuments. 12°, 165 p. et un plan. Bruges, impr. de la Société St. Augustin. fr. 3. —.

Montefano.
— **Antolini,** L. Il nuovo teatro. (Arte e stor., VI, 18.)

Moskau.
— Kunstsammlungen in Moskau u. Petersburg. (Kunstgewerbebl., III, 9.)

München.
— Aus dem Münchener Kunstverein. (Die Wartburg, 5. 6.)
— Deutschnationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. (Zeitschr. d. Kunstgewerbevereins in München, 1887, 5. 6.)
— Kunstgewerbe-Ausstellung, die deutsch-nationale, in München für das Jahr 1888. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 27.)

Nevers.
— Nevers-Exposition, journal spécial publié à l'occasion du concours régional et de l'exposition industrielle, paraissant chaque dimanche pendant la durée du concours. N° I. 21—22 mai 1887. f° à 3 col. 8 p. Nevers, impr. Mailhac et Lory.

New-York.
— **Houthumb.** New-Yorker Kunstleben. (Gegenwart, 32.)
— National Academy (New York). Notes and Complete Catalogue, 1887. Illust. Post 8°, sd., 146 p. Cassell.

Norwich.
— **Monkhouse,** C. The Stark Exhibition at Norwich. (Academy, 793.)

Nürnberg.
— Katalog der im germanischen Museum befindlichen vorgeschichtlichen Denkmäler. (Rosenberg'sche Sammlung 1886.) Mit Abb. S. 1—32. (Mitth. aus d. germ. Museum, Bog. 1—3.)

Oxford.
— **Edwards,** A. B. The Egypt Exploration Fund. Exhibition of minor antiquities at Oxford Mansion. (Academy, 797.)

Palermo.
— Museo di Palermo. (Arte e storia, VI, 17.)

Paris.
— Aus d. Pariser Kunstleben. (Gegenwart, 26.)

Paris.
— **Brandes,** A. Der Pariser Salon 1887. (Die Kunst f. Alle, 1. u. 15. Juli.)
— Bulletin, le, des exposants de 1889, journal mensuel de l'exposition. N° 1. 21 juillet 1887. 4°, à 3 col. 4 p. Paris.
— Catalogue du musée Grévin. 2e éd. 18°, 36 p. Paris, impr. Chaix. fr. —. 50.
— **Chennevières.** La société des artistes français. (Artiste, juin.)
— Collection de feu Mme la Comtesse de Nadaillac. (Chron. des Arts, 25.)
— Collection Raoul Richards. (Chronique des Arts, 25.)
— Collection Sennegon. (Journ. des B.-Arts, 11.)
— Die deutschen und österreichischen Maler im Pariser „Salon" von 1887. (Allg. Ztg., B. 152.)
— Ein neuer Saal des Mittelalters und der Renaissance im Louvre. (Kunstchron., XXII, 37.)
— Exposition annuelle de la Société des pastellistes français ouverte du 3 au 30 avril 1886. 16°, 34 p. Paris, impr. Ve Renou et Maulde.
— **Foucaud,** L. L'art décoratif au salon de 1887. (Rev. des arts décor., VII, 12.)
— **Franken,** D. Le Musée des Tapisseries. (Courr. de l'Art, VII, 28.)
— **Hamel,** M. Le Salon de 1887 (2e et dernier article): La sculpture et la gravure. (Gaz. des B.-Arts, 1 juillet.)
— **Helmont,** L. Les Grands Prix de Rome. (Courr. de l'Art, VII, 32.)
— **Huysmans.** L'Exposition de Millet. (Revue indépendante, juillet.)
— **Jouin,** H. Le Salon de Paris. La peinture. (Journal des B.-Arts, 11.)
— **Lafenestre.** Le Salon de 1887. (Rev. des deux mondes, 1 juin. — II. 15 juin.)
— La 9e Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Chron. des Arts, 27.)
— **Leroi,** P. Salon de 1887. (L'Art, 15 juin. — 1 juillet — 15 juillet — 15 août. — 1 sept.)
— Les acquisitions de la Ville de Paris au Salon. (Chron. des Arts, 25 fg.)
— **Marsy.** L'Archéologie monumentale à l'Exposition des Beaux-Arts à Paris, en 1887. (Bull. Monumental, mai—juin.)
— Musée Carnavalet. (Courr. de l'Art, VII, 27.)
— Musée de Louvre. (Courr. de l'Art, VII, 27. 34.)
— **Muther,** R. Der Salon. (Zeitschr. für bild. Kunst, XXII, 10.)
— **Poussonailhe et Bénédite.** Le Salon de 1887. (Artiste, juin.)
— **Proust,** A. Rapport sur le Musée des Arts décoratifs. (Rev. des arts décor., juin.)
— **Quet,** H. Le Salon de 1887. (Rev. générale, 15 juin.)
— **Roux.** Les artistes italiens au Salon de Paris. (Rev. internationale, XIV, 6.)
— Salon de 1887. (Courr. de l'Art, VII, 25 fg.)
— Salon de 1887. Catalogue Illustré: Peinture et Sculpture. 8°, sd. Chatto and Windus.
— **Schmitt.** Le Salon de 1887. (Jeune France, juin.)
— **Senot.** Salon de 1887. (Rev. de monde latin, juin.)
— The Salon. (The Mag. of Art, Juli, August.)
— **Thiébault-Sisson.** Le Salon de Peinture. (La nouvelle Rev., 15 juin. — 1 juillet.)
— **Witte,** J. de. Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert. Paris. LXXXX u. 187 S. 36 Taf.

Paris.
— Vom Pariser „Salon". (Gegenwart, 24.)
— **Wolff,** A. Figaro-Salon, 1887. 3e année. Avec 76 grav., dont 5 hors texte. f°. Paris, Baschet. fr. 13. 50.

Pergamon.
— Führer durch die Ruinen von Pergamon. Hrsg. v. d. Generalverwaltung der k. Museen zu Berlin. 8°, 27 S. mit 2 Plänen u. 1 Abb. Berlin, Spemann. M. —. 60.

Perugia.
— Catalogo dei quadri che si conservano nella pinacoteca Vannucci, esistente in Perugia. 8°, 67 p. Perugia. L. 1. —.

Pesaro.
— **Antaldi,** C. Del nuovo Atenèo in Pesaro. (Arte e storia, VI, 22.)

Prag.
— Das Kunstgewerbemuseum in Prag. (Centr.-blatt f. d. gewerbl. Unterrichtswes. in Oester., VI, 2.)
— Das kunstgewerbl. Museum der Handels- u. Gewerbekammer in Prag. (Mitth. des k. k. Oester. Museums, N. F., II, 7.)

Reichenberg.
— **Hofmann,** A. Aus der Geräthausstellung im Nordböhm. Gewerbe-Museum zu Reichenberg. (Kunstgewerbebl., III, 9.)
— — Die indische Ausstellung im Nordböhm. Gewerbe-Museum zu Reichenberg. (Kunstgewerbebl., III, 11.)
— Indische Ausstellung in Reichenberg. (D. Handelsmuseum, 28.)

Rom.
— **Erculei,** R. Esposizione del 1887 di tessuti e merletti: Catalogo delle opere esposte, con brevi cenni sull' arte tessile in Italia. (Museo artistico-industriale in Roma: esposizioni retrospettive e contemporane e di industrie artistiche). 8°, 192 e 227 p. Roma, stab. G. Civelli. L. 2. 50.
— **Mereu,** H. L'Exposition de l'Académie de France à Rome. (Courr. de l'Art, VII, 28.)
— **Pératé,** A. L'Exposition des tissus, à Rome. (Gaz. des B.-Arts, 1 août.)
— **Quirinus.** Exposition des Tissus et Dentelles, à Rome. (Courr. de l'Art, VII, 24 fg.)
— **Riegl,** A. Die Textilausstellung in Rom 1887. (Mitth. d. k. k. Oester. Museums, N. F., II, 8.)

Rouen.
— L'Exposition Typographique de Rouen. (Le Livre, VIII, 7.)

Saint-Dié.
— L'Exposition de Saint-Dié. (Courr. de l'Art, VII, 34.)

Salzburg.
— Sommerausstellung im neuen Künstlerhause zu Salzburg. (Die Kunst f. Alle, 15. Juli.)

Sèvres.
— **Franken,** D. Manufacture nationale de Sèvres. (Courr. de l'Art, VII, 29.)
— La Manufacture de Sèvres et la Démission de M. Lauth. (Chron. des Arts, 26.)
— Manufacture nationale de Sèvres. (Courr. de l'Art, VII, 27. 34.)

Strassburg.
— **Euting,** J. Beschreibung der Stadt Strassburg u. des Münsters. 4. verbess. Aufl. 8°, III, 61 S. Strassburg, Trübner.

Stuttgart.
— **Bach,** M. Die Staatssammlungen vaterländ. Kunst- u. Alterthumsdenkmäler in Stuttgart. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 6.)

Trianon.
— Guide illustré des palais et jardins de Trianon. Catalogue des objets d'art; histoire et description, dans l'ordre de visite, des appartements, du musée, des voitures et du hameau. 16°. 91 p. avec grav. Versailles, Bernard. fr. 1. —.

Toulouse.
— **Benjamin,** R. Exposition internationale de Toulouse, 1887. L'Exposition et son comité. 8°, 8 p. Toulouse, impr. Saint-Cyprien. fr. —. 20.
— **Lostalot,** A. Exposition de Toulouse. (Gaz. des B.-Arts, 1 août.)

Troyes.
— **Valabrègue,** A. Musée de Troyes II. III. (Courrier de l'Art, VII, 26. 30.)

Tulle.
— **Molinier,** E. Exposition rétrospective d'Orfèvrerie à Tulle. (Gaz. des B.-Arts, 1 août.)

Udine.
— Guida del Friuli. I.: Illustrazione del comune di Udine, redattor da G. Occioni-Bonaffons. 16°. Fig, p. 482, con XI tav. Udine, Società alpina friulana edit.

Vannes.
— Musée de Vannes. (Courr. de l'Art, VII, 25.

Venedig.
— **Dietrich,** W. Die ital. Kunstausstellung in Venedig. I. (Allg. Ztg., B. 216. — II. III. 217.)
— Illustrazione popolare artistica dell' Esposizione di Venezia 1887. Anno I, N° 1 (1 maggio 1887). Direttore dott. Dav. Levi. Venezia. p. 4. Il numero L. —. 5.
— Kunstausstellung in Venedig. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 54.)
— **Mereu,** H. L'Art contemporain en Italie. (Exposition de Venise.) (Courr. de l'Art, VII, 32—34.)
— **Musatti,** E. Da San Marco ai Giardini. In occasione dell' esposizione nazionale artistica 1887 (in Venezia). 24°, 133 p. Padova. L. 1. —.
— **Stella,** P. Esposizione nazionale artistica in Venezia. (Arte e storia, VI, 17 fg.)
— **Stiassny.** Von der Kunstausstellung in Venedig. (Gegenwart, 33.)
— Von der nationalen Ausstellung in Venedig. (Sprechsaal, 27.)

Wien.
— Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., II, 6.)
— Die bildende Kunst in der Beethovensammlung. (Allg. Musik-Ztg., 28. 29.)
— **Frimmel** u. **Ilg.** Die Ausstellung v. Gegenständen der kirchl. Kunst im k. k. Oesterr. Museum zu Wien. (Oesterr.-ungar. Rev., Juni.)
— **Ilg,** A. Die ehemalige St. Nicolauskirche in Wien. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver. zu Wien, 8.)
— Kirchliche Ausstellung im Oesterr. Museum. (Blätter f. Kunstgewerbe, 4. 23—27.)
— **Lauser,** W. Courrier de Vienne. (Courr. de l'Art, VII, 28.)
— **Leisching,** E. Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im k. k. Oesterr. Museum für Kunst u. Industrie zu Wien. (Kunstgewerbeblatt, III, 10. 11.)
— **Pecht,** Fr. Acht Tage in Wien. (Die Kunst f. Alle, 15. Juli.)
— Von der Wiener Kunstausstellung. (Stimmen aus Maria-Laach, 6.)
— **Schnerich,** A. Ausstellung kirchl. Kunstgegenstände in Wien. (Kirchenschmuck, 6.)
— Zur kirchlichen Ausstellung. (Mitth. d. k. k. Oester. Museums, N. F., II, 8.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Sept. bis 15. Dec. 1887.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

A. M. Arte popolare. (Arte e Storia, 29.)

Aufnahme, die, und Erhaltung der Denkmäler. (Wochenbl. f. Baukunde, 77—79.)

Bastien. Cours de projections et de perspective. 8⁰, 12 p. de texte et 32 planches. Mons, Monceaux. fr. 3. —.

Bayr, E. u. M. **Wunderlich.** Formensammlung f. das Freihandzeichnen an Volks- u. Bürgerschulen. 3. Hft. 3. Aufl. 8⁰, 20 lith. S. Wien, Hölder. M. —. 64.

Behrens, W. Flachornamente für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. II. Abth. 1. Lfg. f⁰. (8 Chromolith.). Kassel, Fischer. M. 3. —.

Bismarck, O. Zur Psychologie des Schönen. (Pädagog. Blätter f. Lehrerbildg, u. Lehrerbildungsanstalten, 5.)

Bölsche, W. Vischer und Fechner als Aesthetiker. (Gegenwart, 40.)

Brücke, E. Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. 2. verm. u. verb. Aufl. gr. 8⁰, VI, 309 S. Leipzig, Hirzel. M. 6. —.

Cabuzel, A. Cours de perspective des ombres à l'usage des cours de dessin. f⁰, 28 pl. Paris, imp. Lemercier.

Champfleury. Nouvelles études sur l'art et la littérature romantiques. 4⁰. Paris, imp. Quantin; lib. Dentu.

Charvet, L. et J. **Pillet.** Enseignement primaire du dessin. 8⁰. Paris, libr. Delagrave.

Courtin, A. Laocoon, des limites de la peinture et de la poésie; par Lessing. Traduction. 4e éd. 16⁰. Paris, Hachette.

Deckert. Das amerikanische Haus. (Gegenwart, 31.)

Denyer, A. Linear Perspective. For the Use of Schools of Art. Part. I. Sd., 22 p. Hockliffe (Bedford), Simpkin.

Dieterlen. Ueber Körperzeichnen in der Schule. (Gewerbebl. f Württemberg, 34.)

Doumert, A. L'Art du dessin et ses applications pratiques. 8⁰. Paris. Oudin.

Elementary Flower Painting. With 8 coloured Plates. Obl. roy. 8vo, 47 p. Cassell.

Fachabtheilung, die, der gewerblichen Fortbildungsschule in München. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, II, 7.)

Fachschule, gewerbliche, der Stadt Köln. (D. Bau-Ztg., 65.)

Falke, J. Das Haar der Frauen. (Vom Fels z. Meer, 1887—88, 2.)

— Der französische Geschmack. (Unsere Zeit, 8. 9.)

Fellner, A. u. F. **Steigl.** Schule des Freihandzeichnens. 2. verb. Aufl. gr. 8⁰. u. (8. Heft) qu. gr. 4⁰. Wien, Pichler's Wwe. M. 17. 60.

Förderung, über die, der Künste durch den Staat. (Wochenbl. f. Baukunde, 93—95.)

Frantz, A. Kunst und Litteratur. Gesammelte Vorträge. gr. 8⁰, V, 199 S. Berlin, M. Hartmann. M. 3. 60.

Friedrich, C. Die Stilgesetze des Glases. (Sprechsaal, 37.)

Gefahren, die, für die gedeihliche Weiterentwicklung unserer gewerblichen Lehranstalten. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, II, 7.)

Goeler-Ravensburg, F. Zur Aesthetik d. Architektur. (Blätter f. litter. Unterhaltung, 38.)

Göller, A. Ueber ein neuentdecktes Gesetz der Form-Aesthetik. (Archiv f. kirchliche Kunst, XI, 6.)

Goupil, F. Practische handleiding bij het Schilderen in olieverf. Bevattende. 8⁰. Amsterdam, A. v. Klaveren.

Graberg, F. Das Skizziren in der Handwerkerschule. (Schweiz. Gewerbebl., XII, 20.)

Grau. Der Einheitsschulverein u. das Zeichnen. (Zeitschr. des Ver. deut. Zeichenlehrer, XIV, 25 u. 26.)

— H. Das Körperzeichnen in der Schule. [Aus: „Zeitschr. d Ver. deut. Zeichenlehrer".] gr. 8⁰, 30 S. Stade, Pockwitz. M. —. 60.

— R. Les publications de l'enseignement de l'art décoratif en Allemagne. (Rev. des arts décoratifs, août.)

Grundsätze für d. Unterricht im freien Zeichnen und im gebundenen Zeichnen an Schulen für allgemeine Bildung und Lehrpläne für den Zeichenunterricht. 4⁰. Wien, Gerold.

Grundsätze für d. Unterricht im freien Zeichnen und im gebundenen Zeichnen an Schulen etc. Hrsg. von einem Vereine deutscher Zeichenlehrer. 2. Aufl. gr. 8⁰, 32 S. Hannover, Helwing's Verlag. M. —. 80.

Handwerkerschule (Berlin). (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 39.)

Hartmann's, E., ausgewählte Werke. 13.—20. Heft: Philosophie des Schönen. 2. systemat. Theil der Aesthetik. gr. 8⁰. Berlin, Duncker. à M. 1. —.

Hofmann, R. 20 Vorlagen f. den Zeichenunterricht in d. oberen Mädchenklassen etc. 1. Lfg. f⁰. (10 Chromolith. mit 2 S. Text.) Plauen, Neupert. M. 8. —.

Höppner's, J., Aquarellschule. Die Schule der Blumenmalerei. Untere Stufe. 9.—12. Lfg. gr. 4⁰. Leipzig, Zehl. à M. 4. —.

Jessen. Das Zeichnen in der Schule. (Gegenwart, 47.)

Jomot. Opinion d'un artiste sur l'art. (Patrie, 29 août.)

Kögel, R. Ethisches und Aesthetisches. Vorträge u. Betrachtungen. 8⁰, VII, 172 S. Bremen, Müller. M. 2. 40.

Kritik, die, öffentlicher Bauwerke. (Wochenbl. f. Baukunde, 93.)

Landonio, C. G. Del Laocoonte, ossia dei limiti della pittura e della poesia di Lessing. Traduzione. 8⁰. Milano, Sonzogno.

Landriani, P. Del modo di tracciare i contorni delle ombre, prodotte dai corpi illuminati dal sole. Nuova ed. 4⁰, 32 p. con 18 tav. Milano, Bietti.

Lapieng, E. Die neuere Behandlung des Zeichnens in Fach- u. Handwerkerschulen mit bes. Beachtung desselben f. Graveure, Ciseleure etc. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 6.)

Laurens, J. P. Cours complet de dessin de figures. Modèles d'après des moulages sur nature. Paris, Quantin.

Le belle arti e le nuove leggi proibitive: lettera all' onorevole Arcoleo. 4⁰. Roma, tip. del Progresso.

Le Dessin à main levée en trois cours, conforme aux nouv. programmes des écoles primaires. 8⁰. Paris, Delagrave.

Lehnert, H. Anleitung zur Cabinet-Glasmalerei. 2., neu bearb. u. verm. Aufl. gr. 8⁰, 43 S. mit eingedr. Illustr. u. 3 Taf. Berlin, Claessen. M. 1. 60.

Lehrbuch der speciellen Methodik f. die österr. Lehrer- u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten. Red. von W. Zenz. 9. Bdchn.: Methodik des Freihandzeichnens von A. Jelinek. Mit 6 Abbild. gr. 8⁰, IV, 50 S. Wien, Hölder. M. —. 60.

Leidel, H. How to thoroughly master landscape-painting in oil colors. 8⁰. New York, Leidel.

Leixner, O. Gegen die Kunstausstellungen. Zwecklose Randglossen. [Aus: „Deut. Roman-Ztg."] gr. 8⁰, 18 S. Berlin, Walther u. Apolant. M. —. 50.

Lemling, J. Der Phototechniker und die Hausindustrie. 1. Bdchn. gr. 8⁰, VI, 94 S. Halle, Knapp. M. 2. 40.

Levin, T. Zur Frage der Bilderfälschung. gr. 8⁰, V, 82 S. Düsseldorf, F. Bagel.

Luthmer, F. Handfertigkeits-Unterricht im Knabenhort. (Nordwest, 37.)

Meininger, die, u. die Malerei von heute. (Kunstwart, 3.)

Melani, A. Per l'insegnamento della storia dell' arte. (Arte e storia, 31.)

Mers, H. Ueber kirchlichen Schmuck. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Messieux, A. L'Art du dessin; Interprétation des programmes officiels de l'enseignement spécial du dessin jusqu'au paragraphe 12 inclus. Reims, imp. de l'Indépendant rémois.

Michel, A. Notes sur l'art contemporain. (Bibl. universelle et Rev. suisse, sept.)

Miller, L. W. The Essentials of Perspective. With Illustr. drawn by the Author. 4to, 108 p. L. U. Gill. 6 s. 6 d.

Modèles de dessin pour les examens. Objets usuels. Paris, imp. Monrocq, édit.

Muff, C. Das Schöne. Aesthetische Betrachtungen f. gebildete Kreise. 8⁰, V, 162 S. Halle, Mühlmann. M. 2. 80.

Nolhac, P. Petites notes sur l'art italien. 8⁰. Paris, imp. de l'Art.

Nutzbarmachung, die, unserer Museen. (Kunst f. Alle, 3.)

Orange, E. Méthode de dessin à l'usage des écoles primaires, répondant au programme officiel de 1881 pour l'enseignement du dessin dans les écoles primaires. 8⁰. Le Cateau, Samaden et Roland.

Ottin, A. Méthode-élémentaire du dessin, deux. partie: Perspective élémentaire et expérimentale. 5e ed., revue corrig. et augm. 8⁰. Paris, Hachette.

Prosa dell' arte. La legislazione artistica. Conferenza di G. S. Tempia. 8⁰. Firenze, Civelli.

Rahn, J. R. Kunst- u. Wanderstudien aus der Schweiz. Neue (Titel-)Ausg. 8⁰, VII, 399 S. Zürich (1883) 1888, Schulthess. M. 4. —.

Riester, E. Schattirte Ornamente. Vorlagen f. den Freihandzeichenunterricht. f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. Karlsruhe, J. Bielefeld. M. 15. —.

Schilling, G. Laokoon-Paraphrasen. Umschreibungen u. Erweiterungen d. wichtigsten Kapitel von Lessing's „Laokoon". gr. 8⁰, 180 S. Leipzig, Teubner. M. 2. 80.

Schneider, jun. Die Berechtigung der Kunst im Kultus der Kirche und das Maass ihrer Anwendung. Vortrag. 12⁰, 50 S. Barmen, Klein. M. —. 50.

Schulwesen, das gewerbliche, in Nassau. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterr., II, 7.)

Spitteler, C. Kunstfrohn und Kunstgenuss. (Kunstwart, 2.)

Stache, F. A. Schatzkästlein der Kunst zur Verherrlichung d. veredelnden u. gemeinnütz. Wesens d. bild. Kunst. gr. 8⁰, 63 S. mit 1 Lichtdruckportr. Wien, Künast. M. 3. —.

Stemming, J. Juiste en onjuiste begrippen over Kunst. (De Nieuwe Gids, Dec.)

Stimmen, ausländische, über den kunstgewerblichen Unterricht u. den Einfluss der Museen in Deutschland. (Sprechsaal, 31.)

Taurel, C. De perspectief in plaaten voor schoolgebruik en eigen oefening. Ie reeks: De lijnperspectief. gr.-f⁰, 6 pl. m. tekst in 2 Kol. Amsterdam, P. N. van Kampen & Zn. fl. 3. —.

The Parable of Indian Art. (The Saturday Rev., 12. Nov.)

Valbert, G. Un critique d'art anglais. Ses préférences et ses repentirs. (Revue des deux mondes, 1 oct.)

Vernichtung, die, der idealen Schönheit im heutigen Kunstleben. Ein Rückblick auf d. gegenwärtig geschlossene Kunstausstellung. Von einem fühl. u. denkenden Kunstfreunde. gr. 8⁰, 7 S. Berlin, Zenker. M. —. 60.

Weidmann, F. Lehrgang des Zeichenunterrichts. 3 Thle. Lex.-8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. M. 3. —.

Wickhoff, F. Goethe's Briefe aus Italien. (Grenzboten, 33.)

Zeichenunterricht, der, auf d. Lehrerkonferenzen des letzten Jahrzehnts. (Zeitschr. d. Vereins deut. Zeichenlehrer. XV, 25 u. 26.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Album Caranda (suite). Sépultures gauloises, gallo-romaines et mérovingiennes de la ville d'Ancy, Cerseuil, Maast et Violaine. Explication des planches. (Extraits du Journal des Fouilles, 1866.) gr. 4⁰, 33 p. et 11 planch. chromolith. Saint-Quentin, impr. Poette.

Arndt, P. Studien zur Vasenkunde. gr. 8⁰, IX, 170 S. Leipzig, Engelmann. M. 4. —.

Babelon, E. Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale. Choix des principaux monuments de l'antiquité, du moyen-âge et de la renaissance conservés au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Tome I, avec 20 planch. f⁰. A. Lévy. fr. 30. —.

Back. Zur Geschichte griechischer Göttertypen. (Neue Jahrb. für Philolog. u. Pädagogik, 5—7.)

Bamps. Aperçu sur les découvertes d'antiquités antérieures à la domination romaine faites dans le Limbourg belge. 8⁰, 88 p. Hasselt 1887.

Barbier de Montault, X. Iconographie de Sainte Cécile, d'après les monuments de Rome. (Revue de l'art chrétien, octobre.)

Bazin, H. L'amphithéâtre de Lugudunum. (Revue archéol., juillet—août.)

Becker. Ueber einige vorgeschichtliche Funde von der Osthälfte der Aschersleber See. (Zeitschrift des Harzvereins, 1887, I.)

Beissel, S. Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze. I. Theil, 1. Lfg. gr. 8⁰, 64 S. Trier, Paulinus-Druckerei. M. 1. —.

Bellec. La tombe de Brizeux. (Revue de Bretagne et d'Anjou, septembre.)

Beltrandi, V. Stile egizio. Appunti per gli allievi del corso superiore d'ornato del regio museo industriale italiano di Torino. 8⁰. Torino, Candeletti.

Beltz. Untersuchungen zur jüngeren Bronzezeit in Mecklenburg. (Jahrbücher u. Jahresberichte des Vereins für mecklenburg. Gesch. u. Alterthumskunde, 52. Jahrg.)

Berger, P. Le sarcophage de Tabnith, roi de Sidon. (Revue archéol., juillet—août.)

— Note sur trois cents nouveaux ex-voto de Carthage. 8⁰, 7 p. Imp. nationale. (Extr. des comptes rendus de l'acad. des inscript. et belles-lettres.)

Bergmann, E. Inschriftliche Denkmäler der Sammlung ägyptischer Alterthümer des österreichischen Kaiserhauses. (Recueil de travaux relatifs à la philol. et à l'archéol. égyptiennes et assyriennes, IX, I—II.)

Bertrand, A. L'os de renne gravé du musée de Cluny. (Bullet. de l'acad. des inscript. et belles-lettres, avril—juin.)

Bie, O. Die Musen in der antiken Kunst. 8⁰, VI, 106 S. mit 19 Fig. Berlin, Weidmann. M. 2. 80.

Blosslegung, die, der Sphinx. (Das Ausland, 40.)

Böheim, W. Archäologische Notizen über Laa a. d. Thaja. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Bötticher. Die Akropolis von Athen. Roy. 8⁰. Berlin 1888, Springer. M. 20. —.

Bourassé, J. J. Archéologie chrétienne ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen-âge. Edition revue et compl. par C. Chevalier. 8⁰, 396 p. avec fig. Tours, Mame et fils.

Brausewetter. Aus dem Reichenberger Bezirke. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 3.)

Browne, G. F. Brief precis of the description of the early sculptured stones of Cheshire. (The archæological Journal, 174.)

Brunn. Troische Miscellen. (Sitzungsberichte der philos.-philolog. Classe der k. b. Akad. d. Wiss. zu München, II, 2.)

Buhot de Kersers. Découverte d'une sépulture gauloise à Lunery (Cher). (Bullet. de l'acad. des inscript. et belles-lettres, avril—juin.)

Burg, die, auf dem Capitol in Rom. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., LXXXIII.)

Caffi, M. Per la storia dell' arte Sebenico-Venezia. (Arte e Storia, 27.)

Cavallari, F. S. Avanzi di costruzioni attribuiti al santuario della Fonte Ciane, scoperti sul Cozzo di Scandurra. (Notizie degli scavi di antichità com. alla R. accad. dei Lincei, Sept.)

Cecchetti, B. Saggio di cognomi et autografi di artisti in Venezia. Secoli XIV—XVI. (Archivio Veneto, Fasc. 67.)

Chlingensperg. Die germanische Grabstätte zu Reichenhall. (Corresp.-Bl. d. deutsch. Gesellsch. für Anthrop., Ethnol. u. Urgeschichte, 7 u. 8.)

Collignon, M. Le Combat d'Érechthée et d'Immarados sur une tussère grecque. 8⁰. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur. (Extr. des mémor. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. XLVII.)

Congrès archéologique de France. (Bullet. monumental, juillet—août.)

Coyecque, E. Extrait de l'inventaire après décès de Mathieu Molé (1656). (Revue de l'art français, 9.)

Daremberg et Saglio, E. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Fascicule No. 11.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schwarzburg-Sondershausen. 2. Heft. Lex. 8⁰, III, 119 S. Sondershausen, Bertram in Comm. M. 3. —.

Découvertes archéologiques dans l'île de Thasos. (Chron. des Arts, 31.)

Deloche. Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). (Revue archéol., juillet—août.)

Delorme, E. Étude sur deux croix de plomb du XIIe siècle. 8⁰. Toulouse, Chauvin.

— Étude sur trois derhams musulmans du moyen-âge. 4⁰. Toulouse, Chauvin.

De Mortillet. Ornement de poitrine de l'âge du bronze. (L'Homme, 25 juin.)

De Nadillac. La Poterie de la vallée du Mississippi. (Matériaux pour l'histoire de l'homme, sept.)

Dolbescheff. Archäologische Forschungen im Bezirk des Terek, Nordkaukasus. (Zeitschrift für Ethnologie, Heft 4.)

Drück. Ausgrabung des Römerkastells in Murrhardt. (Württemb. Jahrbücher für Statistik und Landeskunde, 1887, I, II.)

Dryden, H. The age of the walls of Chester. (The Academy, 805.)

Du Bois-Reymond, E. Friedrich II. in der bildenden Kunst. Rede zur Feier des Jahrestages Friedrichs II. in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 27. Jan. 1887. gr. 8⁰, 56 S. Leipzig, Veit & Co. M. 1. 20.

Du Chatellier. Tumulus emblématique dans l'Amérique du Nord. (Matériaux pour l'histoire de l'homme, juillet.)

Duchesne. Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, VII, 3. 4.)

Edwards, A. B. Revue égyptologique. (The Academy, 805.)

Enmann, A. Kritische Versuche zur ältesten griechischen Geschichte. I. Kypros und der Ursprung des Aphroditekultus. 4⁰, 85 S. Inauguraldissertation, Dorpat.

Ergänzung, die, des Praxitelischen Hermes zu Olympia. (Berliner philol. Wochenschrift, 38.)

Fabié. Los bronces de Lascuta, Bonanza y Aljustrel, que publica Manuel Rodriguez Berlanga. (Revista de España, 25. August.)

Fäh, A. Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. 8°. Freiburg i. Br., Herder.

Farcy, L. de. Crucifix de l'arc triomphal des églises. (Revue de l'art chrétién, octobre.)

Favier, J. Catalogue des manuscrits de la Société d'archéologie lorraine 8°, 86 p. Nancy, Wiener.

Fleury, L. de. Lettre sur un vase à l'emblème du poisson, provenant de la sépulture cloisonnée du cimetière de Vieux-Cérier, et sur quelques autres vases funéraires trouvés dans la même cimetière. 4°. Angoulême, Chasseignac.

— R. La Messe, études archéologiques sur ses monuments. 4°, 167 p. et 72 pl., t. IV. Paris.

Flouest. Note sur trois bronzes de la haute antiquité découverts dans la Drôme. (Matériaux pour l'histoire de l'homme, août.)

Forchhammmer, P. W. Akropolis, Mythologie, neueste Entdeckung eines Tempels. (Allg. Ztg., Beilage, 288.)

Frimmel, T. Beiträge zu einer Monographie des Todes. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Frothingham, A. L. A Proto-Ionic capital, and bird-worship, represented on an Oriental seal. (American Journal of Archæology. Vol. III, 1. 2.)

Funde, interessante vorgeschichtliche, bei Kremsier. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Gamurrini. Scavi della necropoli volsiniese nel fondo già Bracardi a nella prioria di S. Giovenale. (Notizie degli scavi di antichità com. alla R. accad. dei Lincei, September.)

Gardner, E. A. Two Naucratik vases. (Journ. of Hellenic Studies, VIII, 1. April.)

Gatti, G. Trovamenti risguardanti la topografia a la epigrafia urbana. (Bullet. della Commissione archeolog. comunale di Roma, Serie III, October.)

Gauthier, J. Répertoire archéologique du canton de Pierrefontaine (Doubs.) 8°. Besançon, Jacquin.

Geppert, P. Zum Monumentum Ancyranum. (Programm des Gymn. zum Grauen Kloster in Berlin.) 18 S.

Götz, W. Die Kunst des nordischen Hauses während des XVI. Jahrhunderts. (Schweiz. Gewerbebl., 15. 16.)

Gomme, G. L. A classified collection of the chief contents of the Gentleman's Magazine, 1731—1868: Romano-British Remains. Part 2. E. Stock.

Grabstätte, prähistorische, bei Šlampanic in Mähren. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Graul, R. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Schulausg. der kunsthistor. Bilderbogen. gr. 4°, 104 S. Leipzig 1888, Seemann. M. 3. 60.

Gruyer, G. Les palais des princes d'Este à Venise. (Gazette des B.-Arts, 1 novembre.)

Gussmann, K. Die Jagsthäuser Ausgrabungen im Herbst 1886. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, X, 3.)

Harrison, J. E. Vases representing the judgment of Paris. (Journ. of Hellen. Stud. VIII, 1. April.)

Hauser, A. Ausgrabungen in Carnuntum. (Archäologisch-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn, XI. 1.)

Heierli, J. Vorrömische Gräber im Kant. Zürich. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, 4.)

Herkulestempel in Tivoli. (Jahrbücher des Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinl., LXXXIII.)

Hettner. Zu den Jupitersäulen. (Correspondenzblatt der Westdeutsch. Zeitschr. für Geschichte u. Kunst, October.)

Hintz' Moderne Häuser. Eine illustrirte architektonische Zeitschrift. Herausg. v. R. Hintz. 1. Bd., Nr. 1. f°, 56 S. Berlin, Polytechnische Buchhandlung. M. 5. —.

Hirst, J. Notes from Crete. (Athenæum, 26. Nov.)

Hoffmann, E. Epeur. (Rhein. Mus., XLII, 3.)

Homolle, T. Jomilcas et Jechomelekh. (Revue archéol., juillet—août.)

Händorf, P. Die Steinhauer-Zunft zu Oberkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Zunftwesens. V, 76 S. Inauguraldissertation, Halle. Wittenberg.

Ihm, M. Der Mutter- oder Matronenkultus und seine Denkmäler. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIII.)

Jouin, H. L'église de la Madeleine en 1816 (suite et fin). (Revue de l'art français, 9.)

Kalkmann, A. Tatian's Nachrichten über Kunstwerke. (Rheinisches Museum f. Philologie, 42. Bd., 4. Heft.)

Kaufmann, D. Études d'archéologie juive et chrétienne. Première série. 8°. Leroux. fr. 3. —.

Keller, J. Neuer römischer Fund aus Mainz. (Allg. Ztg., B. 310.)

— Beiträge zu den sog. Jupitersäulen. (Correspondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, October.)

Kretschmer, P. Die korinthischen Vaseninschriften. (Zeitschr. f. vergl. Sprachforsch., XXIX, 152 ff.)

Künstlerbriefe aus den Jahren 1760—1830. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 76—77. 88—89.)

Kunstwart, der. Rundschau über alle Gebiete d. Schönen. Hrsg.: Ferd. Avenarius. Mitred.: Br. Dietz. 1. Jahrg. 1887—88. 24 Nrn. gr. 4°. Dresden, Kunstwart-Verlag. Vrtljährl. M. 2. 50.

Lacroix, P. The Arts in the Middle Ages and the Renaissance. English ed. revised and rearranged by W. A. Armstrong. 8°. New York, Pott & Co.

Langl, J. Griechische Götter- u. Heldengestalten. 16—18. (Schluss-)Lfg. (XXIX u. pag. 129—156.) Wien, Hölder. à fl. 2. 50.

Laroche, E. Grabfund bei Luvis. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Laurière, J. La mosaïque romaine de Girone, Espagne. (Bulletin monumental, 3.)

Le Blant. De quelques objets antiques représentant des squelettes. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, VII, 3. 4.)

Leitschuh, F. F. Georg III., Schenk v. Limpurg, der Bischof v. Bamberg in Goethe's „Götz v. Berlichingen". Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte. gr. 8°. (VI, 96 p.) Bamberg 1888, Züberlein. M. 2. —.

Lemoine. Les derniers temps de l'âge du bronze. (Matériaux pour l'histoire de l'homme, sept.)

Lemonnier, C. Histoire des Beaux-Arts en Belgique. 1830—87. 8°. Bruxelles, Weissembruch.

Les Fouilles de Mantinée. (Chron. des Arts, 34.)

Les Monuments mégalithiques de Carnac. (Chron. des Arts, 32.)

Les Ruines de Sanxay. (Chron. des Arts, 35.)

Lewis, B. The antiquities of Saintes. (The archæological Journal, 174.)

Liell. Die Darstellungen der etc. Jungfrau Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. 8⁰. Freiburg i. B., Herder. M. 8. —.

Luzi, C. Ein altchristliches Phylacterium aus Blei. (Röm. Quartalsschrift f. christl. Alterthumskunde u. f. Kirchengesch., I, 2 u. 3.)

Mazegger, B. Römerfunde in Obermais bei Meran und die alte Maja-Veste. 2. Aufl. 8⁰. (35 p.) Meran, Pötzelberger. fl. — 80.

Mehlis, C. Fränkisches Grabfeld zu Obrigheim. (Correspondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, October.)

— Ausgrabungen auf der Heidenburg bei Kreimbach in der Pfalz. (Berl. philolog. Wochenschr., 45.)

Meisterhans, K. Ausgrabungen in der St. Stephanskapelle in Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, Juli.)

Ménant, J. Forgeries of Babylonian and Assyrian antiquities. (American Journal of Archæology, Vol. III, 1. 2.)

Merlo. Kunst u. Kunsthandwerk im Karthäuserkloster zu Köln. (Annalen d. histor. Vereins f. den Niederrhein, Heft 46.)

Mestorf. Les cimetières d'urnes dans le Schleswig-Holstein. (Matériaux pour l'histoire de l'homme, juillet.)

Milanesi, G. Documenti inediti dell' arte toscana dal XII al XVI secolo. (Il Buonarroti, 30. Sept.)

Mittheilungen, archäologisch-epigraphische, aus Oesterreich-Ungarn. Hrsg. v. O. Benndorf u. E. Bormann. 11. Jahrg. 1887, 2. Hefte. gr. 8⁰. Wien, Gerold's Sohn. M. 9. —.

Mourier, J. L'Art religieux au Caucase. 18⁰, 155 p. Paris, lib. Leroux.

Mowat, R. Notice épigraphique de diverses antiquités gallo-romaines. 8⁰, 178 p. u. 7 planch. Paris 1887, Champion.

Murray, A. S. A Rhyton in form of a Sphinx. (Journ. of Hellenic Studies, VIII, 1. April.)

Museo italiano di antichità classica, diretto da Domenico Comparetti. Vol. II, puntata II. 4⁰, fig. col. 371—686, con 4 tav. Firenze. L. 20. —.

Muston. Le préhistorique dans le pays de Montbéliard et les contrées circonvoisines. 8⁰, 228 p. et 57 planch. Montbéliard, impr. Barbier.

Naue, J. Die Hügelgräber zwischen Ammer- u. Staffelsee, geöffnet, untersucht u. beschrieben. Mit 1 Karte u. 59 Taf. Abbildgn. hoch 4⁰, VI, 227 p. Stuttgart, Enke. M. 36. —.

Neuere Entdeckungen und Forschungen auf dem Gebiete der christlichen Archäologie. (Allgem. evang.-luther. Kirchenztg., 38 ff.)

Neumann, W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste u. d. Kunstgewerbes in Liv-, Est- u. Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrh. gr. 8⁰, X, 184 p. Reval, Kluge. M. 6. —.

— Kunstgeschichtliches aus Narva. (Baltische Monatsschrift, 6.)

Osborne, W. Das Beil und seine typischen Formen in vorhistorischer Zeit. Mit 19 Taf. in Lith. gr. 4⁰, 67 p. Dresden, Warnatz u. Lehmann. M. 10. —.

Pellegrini, A. Iscrizioni ceramiche d'Erice e suoi dintorni. (Arch. stor. Siciliano, N. S., XII.)

Penrose, F. C. Excavations in Greece 1886 - 87. (Journ. of Hellen. Stud., VIII. 1. April.)

Pérot, F. Archéologique préhistorique: Age du bronze, notice sur deux moules à fondre les monnaies et sur un autre moule pour anneau. 8⁰. Moulins, Auclaire.

Pichler, F. Römische Ausgrabungen auf dem Kugelsteine. (Mittheil. d. histor. Vereins für Steiermark, 35.)

— Archäologische Studien am Murflusse. (Correspondenzbl. d. deut. Gesellsch. f. Anthrop., Ethnol. u. Urgeschichte, 7 u. 8.)

Pierrot-Deseilligny. L'amphithéâtre de Lyon. (Bulletin monumental, sept.—octob.)

Paton, R. W. Excavations in Caria. (Journal of Hellenic Studies, VIII, 1. April.

Plesser, A. Heidnische Opfersteine im niederösterr. Waldviertel. (Blätter d. Ver. f. Landeskunde von Niederösterr., N. F., XXII, 9—10.)

Pleyte, C. M. De praehistorische steenen, wapenen en werktuigen uit den Oost-Indischen Archipel, beschouwd uit een archaeologisch en ethnographisch oogpunt. (Bijdragen tot de Taal-, Land en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, 1887, 2.)

Posener archäologische Mittheilungen. Red. durch v. Jazdzewski u. B. Erzepki. Uebers. durch L. v. Jazdzewski. 1887. 1. Lieferung. Posen, Zupánski in Comm.

Prevost, G. A. Notice archéologique et historique sur l'évêché d'Évreux. (Bulletin monumental, sept.—octob.)

Prost, A. Les anciens sarcophages chrétiens dans la Gaule. (Revue archéol., juillet-août.)

Riehl, B. Zur bayerischen Kunstgeschichte. I. Die ältesten Denkmale der Malerei. 8⁰, 32 p. Stuttgart 1885, Spemann. M. 1. 50.

Robert, C. Archäologische Nachlese. (Hermes, XXII, 3.)

Rodrigo Amador de lo Rios. Estudios arqueeológicos de la provincia de Burgos. (Revista de España, 25. Sept.)

Römische Funde. (Correspondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, Octob.)

Römisches Bad und Fortuna in Pölich. (Correspondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, October.)

Rossi, G. B. Il mausoleo degli Uranii cristiani a S. Sebastiano sull' Appia. (Bulletino di Archaeologia cristiana, Serie IV, Anno IV.)

Rossi e **Gatti.** Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. (Bullet. della Commissione archaeol. comunale di Roma, Sept.)

Salvisberg, P. Kunsthistorische Studien. Heft. 1 bis 4. Stuttgart, Bonz' Erben. à M. 3. —.

Sauer, B. Ausgrabungen in Delphi. (Allg. Ztg., B. 297.)

Scarabelli Gommi Flaminij, G. Stazione preistorica sul monte del Castellaccio presso Imola, scoperta ed interamente esplorata. 4⁰, p. 102, con 23 tav. litogr. Torino. L. 30. —.

Schnippel. Ueber das Runenschwert des königlichen historischen Museums in Dresden. Mit 3 Tafeln. (Berichte über d. Verhandlungen d. k. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig, 1887, II. III.)

Schnütgen. Eine neuentdeckte eucharistische Taube. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIII.)

Sittl, K. Der Hesiodische Schild des Herakles. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäol. Instituts, 3.)

Some problems in connection with the stone age. (The American Antiquarian, 5.)

Sorrento, B. S. Francesco artista. 8⁰. S. Agnello di Sorrento, tip. all' insegna di S. Francesco d'Assisi.

Springer, A. Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistor. Bilderbogen. 3. verb. Aufl. des Textbuches.

I. Das Alterthum. gr. 8⁰, VIII, 112 p. Leipzig 1888, Seemann. M. 1 —.

Steindenkmal bei Lesen. (Zeitschr. des histor. Vereins für den Reg.-Bez. Marienwerder, 21.)

Studniczka, F. Zu den Tempelbildern der Brauronia. (Hermes, XXII, 3.)

— Antenor der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei. (Jahrb. des kais. deutsch. archäol. Instituts, 3.)

Sybel. Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Imp. 8⁰. Marburg i. H., Elwert. M. 12. —.

Terrien de Lacouperie. The Miryeks or Stonemen of Corea. (Journal of the Royal Asiatic Society, XIX, 4.)

The Archæological Societies. (Athenæum, 1. Oct.)

The Curio. An illustrated monthly magazine devoted to genealogy and biography, heraldy and book-plates, coins and autographs, rare books and works of art, old furniture and plate and other colonial relics. Vol. I, No. 6. (Sept. 1887.) 4⁰, 48 p., with illustr. and plates. New York, R. W. Wright. One year D. 6. —.

Thédenat, H. Antiquités romaines trouvées par M. Payard à Deneuvre (Meurthe-et-Moselle). 8⁰. Paris, Klincksieck.

— R. P. Notice sur les découvertes archéologiques faites lors de la démolition de l'ancienne chapelle du collège de Juilly et dans les fouilles de la nouvelle. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Pichon.

The Palace at Tiryns. (Athenaeum, 12. Nov.)

Treichel, A. Notizen aus der römisch-katholischen Kirche zu Gorrenczin. (Zeitschr. d. hist. Vereins f. d. Reg.-Bez. Marienwerder, 21.)

Trendelenburg, A. Antike Denkmäler. Hrsg. vom kais. deutsch. archäolog. Institut. (Kölnische Ztg., 181. 182.)

Vercoutre, A. La nécropole de Sfax et les sépultures en jarres. (Rev. archéol., juill.—août.)

Vernaz. Notes sur des fouilles à Carthage. (Rev. archéol., juillet—août.)

Virey, P. Le tombeau d'un seigneur de Thini dans la nécropole de Thèbes. (Recueil de travaux relatifs à la philol. et à l'archéol. égyptiennes et assyriennes, IX, I—II.)

Vorgeschichtlicher Fund aus Gurdau in Mähren. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 3.)

Voullième, E. Quomodo veteres adoraverint. Diss. inaug. Halensis. 1887. 8⁰, 42 p. u. 1 Taf. Halis Sax. (Ergänz. d. Berlin. betend. Knaben.)

Waal, de. Die apogryphen Evangelien in der altchristl. Kunst. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterthumsk. u. f. Kirchengesch., I, 2 u. 3.)

Walz. Ueber die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des olympischen Zeustempels u. am Westgiebel d. Parthenon. 4⁰, 39 p. Maulbronn. (Tübingen, Fues.) M. 1. 50.

Wang, N. Die Ergebnisse der Urgeschichtsforschung in Oesterreich-Ungarn. (Oesterr.-Ung. Rev., Oct.—Nov.)

Ward, W. H. Notes on Oriental antiquities. IV. The rising sun on Babylonian cylinders. (Amer. Journal of Archæology, Vol. III, 1. 2.)

Ward and **Frothingham.** Unpublished or imperfectly published Hittite Monuments. II. (The Amer. Journal of Archæology, III, 1. 2.)

Wieser, F. Das longobardische Fürstengrab u. Reihengräberfeld von Civezzano. 8⁰. Innsbruck, Wagner.

Wilpert, J. Das Opfer Abrahams in der altchristl. Kunst mit besond. Berücksichtigung zweier unbekannter Monumente. (Röm. Quartalsschrift f. christl. Alterthumskunde u. f. Kirchengeschichte, I, 2 u. 3.)

Wosinski, M. Das prähistorische Schanzwerk v. Lengyel, seine Erbauer u. Bewohner. 1. Hft. Autoris. deut. Ausg. gr. 8⁰, 96 p., m. 24 Steintafeln. Budapest 1888, Kilián. M. 6. —.

Zais, E. Zur mainzischen Kultur-, Kunst- und Handwerkergeschichte. (Festgabe d. Generalversammlung d. Gesammtvereins d. deut. Geschichts- u. Alterthums-Vereine zu Mainz am 13.—16. Sept. 1887. Mainz 1887.)

Zschiesche. Grabstätte aus der Bronzezeit bei Waltersleben. (Mittheilgn. d. Ver. f. Gesch. u. Alterthumsk. von Erfurt, 13.)

IIa. Nekrologe.

Albertoni, Giovanni, Bildhauer in Varallo. (Arte e storia, 32.)

Bertrand, James, französischer Maler. (Chron. des arts, 32. — Courr. de l'Art, 40.)

Campori, Joseph, Kunstgelehrter in Modena. (Le Livre, 10 octobre.)

Casa, Giacomo, Maler in Rom. (Arte e storia, 32.)

De Quelen, Elzéar, vicomte, französischer Numismatiker. (Courrier de l'Art, 38.)

Edel, Louis, Glockengiesser in Strassburg. (Courrier de l'Art, 37.)

Évrard, Henri, Maler in Brüssel. (Courrier de l'Art, 45.)

Fauré, Léon, Maler in Toulouse. (Courrier de l'Art, 45.)

Favretto, Giacomo, venetian. Maler. (The Saturday Review, 1. Oct.)

Fossé d'Arcosse, Émilien, französischer Archäolog. (Courr. de l'Art, 41.)

Gallait, Louis, belgischer Maler. (Courrier de l'Art, 47. — Chron. des arts, 35.)

Gozzadini, Conte Giov., Archäolog zu Ronzano bei Bologna. (Berl. philol. Wochenschr., 39.)

Gualandi, Michel-Angelo, Kunstschriftsteller in Bologna. (Le Livre, 10. Oct.)

Hénard, Julien, Architekt in Paris. (Courrier de l'Art, 40.)

Kullrich, Wilhelm, königl. Hof- u. erster Münzmedailleur in Berlin. (Mittheilgn. des Mährischen Gewerbe-Museums, V, 9.)

Lalande, Charles de, französischer Architekt. (Courr. de l'Art, 41.)

Lastic-Saint-Jal, vicomte, französischer Numismatiker u. Heraldiker. (Courrier de l'Art, 40.)

Lazerges, Hippolyte, französ. Maler. (Chron. des arts, 31.)

Legras, Auguste, französischer Maler. (Chron. des arts, 32. — Courr. de l'Art, 45.)

Morel-Fatio, A., Numismatiker in Lausanne. (Annuaire d. l. soc. franç. de Numismatique, sept.—octob.)

Paquot, de Parviller, Mme, Malerin in Abbeville, (Courr. de l'Art, 39.)

Parise, Niccola, Maler in Neapel. (Arte e storia, 26.)

Puccini, Ferdinando, Maler in Florenz (Courr. de l'Art, 38.)

Ramée, Daniel, französischer Architekt. (Chron. des arts, 31. — Le Livre, 10 octob. — Courr. de l'Art, 39.)

Reid, George William, Direktor d. Kupferstichkabinets im Brit Museum. (Kunstchr., XXIII, 6.)

Rignot-Dubaux, Mlle, Malerin in Auxerre. (Courr. de l'Art, 39.)

Röhlich, Joseph, Chef der k. k. Kunstgiesserei in Wien. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, Nov.)

Schweninger. Landschaftsmaler in Wien. (Chron. des arts, 32. — Courr. de l'Art, 45.)

Stephani, Ludolf, Archäolog in St. Petersburg. (E. Schulze: Russische Revue, 3. Heft.)

Vischer, Friedrich Theodor, Aesthetiker. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., V, 9. — Courr. de l'Art, 39. — Le Livre, 10 octob. — Kirchbach, W.: Kunstwart, 1. — Wolzogen, E.: Vom Fels zum Meer, 3.)

Walsleben, Emil, Bildhauer in Berlin. (Die Kunst f. Alle, III, 2.)

Wecker, Georg, Landschaftsmaler in Frankfurt a. M. (Die Kunst f. Alle, III, 2.)

III. Architektur.

Ademolo, A. La Cattedrale de Grosseto. Appunti storici e artistici. (Arte e storia, 28 fg.)

Architektur, die, auf der Berliner Kunstausstellung. (Wochenbl. f. Baukunde, 77—79.)

Architektur, monumentale. (Kunstwart, 2.)

Armand, A. Hermes Flavius de Bonis de Padoue, architecte et sculpteur. (Chron. des Arts, 32.)

Beale, S. The Amateur's Guide to Architecture. London 1887, Virtue & Co.

Belgrano, L. T. La Porta Soprana a Genova. (Arte e storia, 27.)

Berliner Architektur, neuere. (Wochenblatt für Baukunde, 70.)

Berthelé, J. L'église de Courcôme, près Ruffec (Charente). (Revue de l'Art chrétien, octob.)

Boni, G. La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome. (Archivio Veneto, Fasc. 67.)

Bourassé, J. J. Les plus belles cathédrales de France. Éd. revue et compl. gr. 8⁰, 366 p. Tours, Mame.

Boussard, J. L'Art de bâtir sa maison. Ire partie: Construction antique. 2e partie: Construction moderne. Avec 178 gravures. gr. 8⁰. Libraire des imprimeries réunis. fr. 30. —.

Britton, J. Bath Abbey Church. Bath 1887, Hallett.

Burgruine, die, Staufenberg im Lahnthal. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 44a. 45. 46.)

Carocci, G. Il Pantheon nazionale di S. Croce. (Arte e storia, 26.)

Caspar, L. Innere Architektur und Decoration der Neuzeit, nach ausgeführten Arbeiten herausgegeben. 1. Lfg. f⁰. Frankfurt a. M., 1888, Keller. M. 6. —.

Castellazzi, G. La Basilica di S. Trinita. 8⁰. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa.

Chevalier, C. Les Fouilles de Saint-Martin de Tours. Recherches sur les six basiliques successives élevées autour du tombeau de Saint-Martin. Avec 7 planches. gr. 8⁰. Tours, E. Lechevalier. fr. 6. —.

Chiechio, G. C. La Madonna di Murazzano. (Arte e storia, 28.)

Cohausen, A. Die Burgen in Rüdesheim. (Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde u. Geschichtsforschung, XX, 1.)

Difesa di una figura di prospettiva che si trova nel libro di Serlio „l'Architettura". 4⁰. Roma, Ippolito Sciolla.

Dollinger, C. Entwurf zur Wiederherstellung des „dicken Thurmes" in Esslingen. (Architektonische Rundschau, III, Lfg. 12.)

Espérandieu. Notice sur l'église de Saint-Pierre de Nant (Aveyron). (Bulletin monumental, juillet—août.)

Façade, die, des Mailänder Domes. (Allg. Ztg., Beilage 179.)

Facciata del Duomo. Milano. (Arte e storia, 27.)

XI

Feuvrier, J. Le collége de l'Arc à Dôle. Monographie accompagnée de dessins et de plans inédits. 16⁰. Dôle, E. Lechevalier. fr. 3. 50.

G. L. Dessin de Michel-Ange pour la façade de Saint-Laurent à Florence. (Chron. des Arts, 35.)

Galland, G. Noch Einiges über Lieven de Key. (Kunstchronik, XXIII, 4.)

Göller, A. Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschiche der Baukunst nach dem Werden und Wandern der Formgedanken. gr. 8⁰, X, 468 S. Stuttgart 1888, Wittwer, M. 12. —.

Graf, H. Wiederum „opus francigenum". (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIII, 2.)

Grignon, L. Notre-Dame en Vaux, à Châlons-sur-Marne. (Bulletin monumental, sept.—oct.)

Guillon, A. La Porte Neuve de Vézelay. (Chron. des Arts, 35. — Courrier de l'Art, 47.)

Hamburger Kirchen. (Deutsche Bau-Ztg., 85. 86.)

Handbuch der Baukunde. Eine systematische und vollständige Zusammenstellung der Resultate der Bauwissenschaften mit den zugehörigen Hülfswissenschaften. Veranstaltet von den Herausgebern der Deutschen Bauzeitung und des Deutschen Baukalenders. 1. Abtheil., II. Bd., 1. Heft. gr. 8⁰. Berlin, Toeche in Comm. M. 9. —.

Heermann-Kirche, die, für Köben an der Oder. (Christliches Kunstblatt, 11.)

Heideloff, C. Der kleine Byzantiner. Taschenbuch des byzantinischen Baustiles. Zum Handgebrauch. 3. Aufl. gr. 16⁰. Mit 36 Kupfertaf. 20 S. Nürnberg, Korn. M. 3. —.

— Der kleine Grieche. Taschenbuch der altgriechischen Säulenordnungen. 2. Aufl. Mit 12 Kupfertaf. gr. 16⁰, 14 S. Ebenda. M. 1. —.

Hinz, J. Szkice architektoniczne krajowich dziel sztuki. (Architekton. Skizzen von den national. Kunstwerken.) Bd. I, Liefg. 7. Mit 5 Photolith. 4⁰, 28 p. Warschau, Kaufmänn. Druckerei. R. 1. 25.

Jamin, P. Temples illustrés des anciennes communes genevoises. 8⁰. Genève, impr. Privat.

Ilg, A. Der Fürstenhof in Bruck an der Mur. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 3.)

Kernstock, O. Burg Thalberg bei Friedberg. (Mittheil. d. histor. Vereins f. Steiermark, 35.)

Kuppel, die, der Domkirche zu Florenz. (Wochenblatt f. Baukunde, 62—64.)

La Cattedrale di Colonia. (La Civiltà cattolica, Quad. 894.)

La Facciata di Santa Maria del Fiore di Firenze attraverso i secoli da Arnolfo di Cambio a Emilio de Fabris. 1296—1887. 8⁰. Firenze, Civelli.

Lambert, A. u. E. **Stahl.** Motive der deutschen Architektur des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts in historischer Anordnung. Mit Text von H. E. von Berlepsch. 1. Abtheil.: Früh- und Hochrenaissance. 1550—1650. 1. Lfg. f⁰. 6 Taf. Stuttgart 1888, Engelhorn. M. 2. 75.

Le Palais de Justice à Vienne par A. von Wielemans. Dessiné par P. Lange. f⁰. Vienne, A. Lehmann.

L'Opéra de la Cour à Vienne par Van der Nül et von Siccardsburg. f⁰. Vienne, A. Lehmann.

L'Opera dell' Organia sulla Basilica di S. Marco. Venezia. (Arte e storia, 27.)

Lovett, R. Pictures from Holland. London, Religious Tract Society, 1887.)

Lynam, C. „White Ladies", Staffordshire. (The Journal of the Brit. Archæolog. Assoc., Sept.)

Melani, A. Il S. Francesco di Bologna e il suo restauratore. (Arte e storia, 27.)

II

Moro, L. de. La Facciata di S. Maria del Fiore, illustrazione storica e artistica. Disp. II et III. Firenze, Ferroni La dispensa L. 6. —.

Näher, J. Die Burgen der rheinischen Pfalz. Ein Beitrag zur Landeskunde und mittelalterl. Kriegsbaukunst, enth. 14 Taf. mit 40 Burgen. 4⁰, 48 S. Strassburg-Neustadt a. d. H., Gottschick-Witter in Comm. M. 6. —.

Organia, F. La Basilique de Saint-Marc à Venise. [Ouvrage commencé en 1887, terminé en 1887.] 5 portefeuilles. gr. f⁰, 633 pl. Venise, Organia. fr. 1838. —.

Palustre, L. Monographie de l'église Saint-Clément de Tours. Précédée d'une notice historique par Lhuillier. Dessins par H. Nodet. T. II. 4⁰. Tours, Péricat.

Petit, J. L. The Church of Saint Radegonde, near Tours. (The archæological Journal, 174.)

Pfeiffer, F. X. Der Dom zu Köln. Seine logisch-mathematische Gesetzmässigkeit und sein Verhältniss zu den berühmten Bauwerken der Welt. (Philosophische Festschrift zum Jubiläum Sr. H. Leo XIII.) Herausgeg. von E. Commer. Paderborn 1887, Schöningh.

Pöhlmann, C. Der Dom zu Würzburg. (Arch. d. histor. Ver. v. Unterfrank. u. Aschaffenb., XXX.)

Ravioli, C. Capitoli pei Bastioni di Antonio da Sangallo. (Il Buonarroti, 30. Sept.)

Reber, F. Das Rathhaus zu Lindau. (Allgem. Zeitung, B. 327.)

Renaissance, deutsche, in Oesterreich. 23.—26. (Schluss-)Lfg. f⁰. Leipzig, Seemann. à M. 2.40.

Ristauri alla Collegiata. (Arte e storia, 30.)

Restauro di una Torre monumentale in Ascoli Piceno. (Arte e storia, 31.)

Romanischer Façadenschmuck in Metall und Krystall zu Soest. (Deutsche Bau-Ztg., 89. 90.)

Rossi, G. L'antico Battisterio della Cattedrale di Ventimiglia. (Arte e storia, 26.)

Saccardo, G. L'antica Chiesa di S. Teodoro in Venezia. (Archivio Veneto. Fasc. 67.)

Sammelmappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe. 14. Heft. f⁰. Berlin, Wasmuth. M. 12. —.

Sauerland. Die Zerstörung der Engelsburg unter Urban VII. und ihre Wiederherstellung unter Bonifaz IX. (Mittheil. des Instit. für österr. Geschichtsforschung, VIII, 4.)

Schirò, C. A. L'antico Castello di Calatamauro, le sue dimensioni, la sua origine e le sue vicende. (Archivio stor. Siciliano, N. S., XII.)

Schleuning, W. Die Michaelsbasilika auf dem Heiligenberg bei Heidelberg. Eine baugeschichtliche Studie. Hamburg, Schleuning. Leipzig, Forberg. M. 6. —.

Schnell, O. Grundriss der Klostergebäude von Bildhausen nach dem Stande von 1788 nebst Erläuterungen. (Archiv des histor. Vereins von Unterfranken u. Aschaffenburg, XXX.)

Seidlitz, W. Bramante in Mailand. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, VIII, 4.)

Some architectural Books. (Saturday Review, 5. Nov.)

Spetzler. Die Bauformenlehre mit besonderer Berücksichtigung des Wohnhauses und der bürgerlichen Baukunst. 1. Th., Lfg. 1, 2. gr. f⁰. Leipzig, T. O. Weigel. M. 12. —.

Taufkapelle, die, San Giovanni in Fonte am Dome von Neapel. (Centralbl. der Bauverwaltung, Nr. 39a. 40.)

Tempel, ein neuer, in Wien. (Kunstchronik, XXIII, 2.)

Tieda, A. Zur Werthschätzung Karl Böttcher's Tektonik der Hellenen. Dem Andenken an weiland Prof. H. Spielberg. Gesprochen in der Sitzung des Architekten-Vereins zu Berlin am 7. Februar 1887. 4⁰, 21 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 1. —.

Treichel, A. Ueberreste aus der alten Holzkirche zu Garczin. (Zeitschr. d. histor. Vereins f. d. Reg.-Bez. Marienwerder, 21.)

Vandenbergh, E. L'architecture française. Discours. 8⁰, 21 p. Lille, impr. Danel.

Vigo, P. L'architetto Giovanni di Lapo e il Duomo di Firenze. Studio. 4⁰, 20 p. con 2 tav. Livorno, tip. Vigo. L. 2. —.

— Sangimignano in Valdelsa e i moderni restauri. (Arte e storia, 27.)

Wastler, J. Geschichte der Befestigungsbauten des Schlossberges und der Stadt Graz im 16. und 17. Jahrhundert. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Westarp, A. Die Königsschlösser Ludwigs II. 2. Heft. 8⁰. Berlin, Luckhardt. M. —. 50.

Winkler, G. Les Ruines du château de Saint-Ulrich, près Ribeauville. (Bulletin de la Soc. pour la conservation des monuments histor. d'Alsace, 1887, 1er livr.)

Zahn, J. Ueber den sogenannten „Fürstenhof" zu Bruck a. d. M. (Mittheilungen des histor. Vereins f. Steiermark, 35.)

Zais, E. Mainzisches Bauwesen im 18. Jahrh. (Festgabe der Generalversamml. des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine zu Mainz am 13.—16. Sept. 1887. Mainz.)

Zandelli, J. Il Duomo di Firenze. Cenni storici e descrizione. 8⁰. Firenze.

Zur Freilegung des Domes in Köln. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 41a. 45. 46.)

IV. Sculptur.

Anselmi, A. L'antico eremo di S. Girolamo presso Arcevia ed il suo altare in maiolica attribuito ad Andrea della Robbia, con l'elenco descrittivo dei monumenti robbiani esistenti nelle provincie delle Marche. 4⁰, 29 p., con tavola. Jesi, tip. fratelli Ruzzini.

Antaldi, C. Di alcuni frammenti di un' Altare robbiano nella Chiesa di S. Chiara in S. Angelo in Vado. (Arte e storia, 30 fg.)

Belger, C. Zur Bronzestatue eines Faustkämpfers in Rom. (Jahrb. d. kais. deut. archäol. Instituts, 3.)

Bildhaueratelier, ein Berliner. (Deutsche Bau-Ztg, 78. 79.)

Bode, W. Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluss des Savonarola auf die Entwickelung der Kunst in Florenz. (Jahrb. d. k. preuss. Kuntsammlungen, VIII, 4.)

Bronzestatuen, zwei neugefundene römische. (Vom Fels z. Meer, 4.)

Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto. 8⁰. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa.

Cohausen, A. Der cymbelnschlagende Satyr. (Annalen des Vereins f. Nassauische Alterthumskunde u. Gesch.-Forschung, XX, 1.)

Conti, A. Illustrazione delle sculpture e dei mosaïci sulla facciata del Duomo di Firenze. 8⁰. Firenze, Le Monnier.

Conze, A. Bronzestatuette eines Hermes. (Jahrb. d. kais. deut. archäol. Instituts, 3.)

Coste, L. Notice historique sur les anciennes fontaines de Montpellier. 8⁰, 52 p. et 2 planch. Montpellier, Bœhm et fils. (Extr. du Bullet. de la Soc. langue-docienne de géogr., T. 9.)

Demaison, L. Fragments d'un sarcophage chrétien conservés au musée de Reims. 8⁰, 10 p. et planche. Reims, impr. Monce.

Deux nouvelles statues. (Gaz. anecdot., 15 août.)

Discours prononcés par MM. de Tréverret et C. Marionneau aux funérailles de Louis-André de Coëffard, statuaire (1818—87). 8⁰. Bordeaux, Gounouilhon.

Dufourget, E. Les Boiseries de la cathédrale de Dax. 8⁰, 13 p. et 2 planches. Dax, impr. Justère. (Extr. du Bull. de la Soc. de Borda.)

Donatello e le sue opere. Discorso letto nel circolo fiorentino degli artisti 16 maggio 1887. 8⁰. Firenze, Le Monnier.

Early Sculpture in Britain. (The Saturday Rev., 26. Nov.)

Enthüllungsfeier des Monumentes f. R. v. Eitelberger im Oesterr. Museum. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, Nov.)

Fowler, H. N. The statue of Asklepios at Epidauros. (Amer. Journ. of archæol., III, 1. 2.)

Frederiks, P. J. Het Drijfwerk van Mathias Melin. (Obreen's Archief, Deel 7, Aflev. 1—6.)

Frœhner. Une collection de terres-cuites grecques. (Gaz. des B.-Arts, 1 oct.)

Gardner, E. A. Recently discovered archaic sculptures. (Journ. of Hell. Stud., VIII, 1. Apr.)

— Sculpture and Epigraphy. 1886—87. (Journ. of Hellen. Stud., VIII, 1. April.)

Garraud, J. R. Un artiste dijonnais: Joseph Garraud, statuaire, directeur et inspect. général des beaux-arts (1807—80). 8⁰. Dijon, Darantière.

Ginoux, C. Le sculpteur Joseph Caris: la fontaine Saint-Michel à Toulon. (Revue de l'Art français, 9.)

Grabmale in Ober-Oesterreich. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Hardy, M. Un bas-relief antique représentant Mercure, trouvé à Périgueux. 8⁰. Périgueux, E. Laporte.

Hoffmann, O. A. Aegis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere. 4⁰, 24 S. u. 1 Taf. Metz. (Jahresb. d. Lyceums zu Metz.) [Progr. N⁰ 474.]

Inauguration de la statue de Victor Massé à Lorient. (Courr. de l'Art, 37.)

Inauguration à Lorient d'une statue à Massé. (Gaz. anecdotique, 15 sept.)

Jouin, H. Autographes de sculpteurs: commandes, contrats, quittances, anecdotes, notes biographiques. (Rev. de l'Art franç., 10.)

Kleinplastik. (Kunstwart, 3.)

La statua di Dante in Verona da Andrea Ognibene. 8⁰. Verona, Civelli.

La statue d'Ovide. (Gaz. anecdot., 15 sept.)

La statue de Voltaire à Saint-Claude. (Indépend. litteraire, 15 sept.)

Le monument de Saussure à Chamounix. (Débats, 27 août.)

Monument, A new, to Shakespeare. (The Saturday Review, 19. Nov.)

Monument de Thiers au Père-Lachaise. (Gaz. anecdotique, 15 sept.)

Müntz, E. Les tombeaux des Papes en France. (Gaz. des B.-Arts, 1 oct., 1 nov.)

Neues aus Griechenland. (Berl. philol. Wochenschrift, 40.)

Orlandi, F. M. Un prezioso cimelio nel museo di Torcello. (Arte e storia, 32.)

Ortwein, A. Das Auersperg-Denkmal im Stadtpark zu Graz, von Kundmann. (Allg. Kunstchronik, 43. 44.)

Ortwein, A. Kirchliche Plastik in Graz. (Allg. Kunstchronik, 45.)

Pfundheller. Die Laokoongruppe im Lichte der Bildwerke von Pergamon. (Deutsch-evang. Blätter, XII, 12.)

Pulszky, F. Das Deák-Monument. (Oesterr.-Ungarische Revue, Oct.—Nov.)

Riant. Une pierre tombale et un tableau de l'église de Vieure (Allier). (Bullet. monum., juill.—août.)

Robert, C. Manes im Berliner Museum. (Jahrb. d. kais. deut. archäolog. Instituts, 3.)

Roder, C. Meister Jakob Russ aus Ravensburg, der Verfertiger der Holzschnitzerei im Rathhaussale zu Ueberlingen. (Zeitschr. f. d. Geschichte des Oberrheins, N. F., II, 4.)

Rogge, T. Stuccaturen aus den Badezimmern des Fuggerhauses zu Augsburg (1570). (Kunstgewerbebl., IV, 1.)

Rondot, N. Sculpteurs de Lyon (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.) (Rev. de l'Art franç., 10.)

Roscher, W. H. Nochmals die Schlangentopfwerferin des Altarfrieses von Pergamon. (Neue Jahrb. f. Philologie u. Pädagogik, 9.)

Ruttelli, M. Concorso per il monumento a Garibaldi in Palermo. 8⁰. Palermo, tip. dello Statuto.

Sagnier, A. La Vénus antique du musée Calvet. 8⁰, 14 p. Seguin frères.

Sauer, B. Die Anfänge d. statuarischen Gruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der griech. Plastik. gr. 8⁰, III, 82 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Schmarsow, A. Bemerkungen über Niccolò d'Arezzo. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, VIII, 4.)

Schneider, F. Deutsche Elfenbeinsculpturen d. frühen Mittelalters. (Kunstgewerbebl., 12.)

— R. Bildwerke (aus Carnuntum). (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, XI, 1.)

Sculpture robenhausienne. (L'homme, 25 juin.)

Semper, H. Donatello's Leben und Werke. Eine Festschrift. Mit 8 Taf. in Lichtdr. Lex. 8⁰, VII, 133 S. Innsbruck, Wagner. M. 6.

Sonnenfeld, S. Das Deák-Monument. (Ungar. Revue, VII, 8 u. 9.)

Statue à Dumnacus. (Gaz. anecdot., 15 sept.)

Stirnschmuck, der, des Parlamentsgebäudes. (Wiener Bauindustrie-Ztg., V, 2.)

Tedeschi, P. Di Simone da Ragusa scultore del secolo XII. (Arte e storia, 32.)

Udny, S. A modern Sculptor. (Portfolio, Oct., November.)

Un autographe de Barye. (Chron. des arts, 36.)

Upcott, L. An introduction to greek sculpture. 8⁰, XVI, 135 S. Oxford 1887. 4 sh. 6 d.

Urlichs, L. Arkesilaos. 8⁰. Würzburg.

Valle, E. Illustrazione di un basso-rilievo esistente nel palazzo Quirini a S. Marco in Vicenza. (Archivio Veneto, Fasc. 67.)

Villari, P. Donatello e le sue opere: discorso letto nel circolo fiorentino degli artisti la sera del 16 maggio 1887. 8⁰, p. 33. Firenze, succ. Le Monnier. L. 1. —.

Vischer, R. Ueber das Denkmal des Hans Fugger in Augsburg. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., VIII, 4.)

Visconti, C. L. Di un frammento marmoreo con rilievi appartenente ad una statua di Marte sedente. (Bullet. della Commissione archeolog. comunale di Roma. Serie Terza, Oct.)

— Un singolare monumento di scultura ultimamente scoperto negli orti sallustiani. (Bullet. della commiss. archeol. com. di Roma, Sept.)

Visconti, C. L. Due frammenti di fregio marmoreo rappresentanti la Gigantomachia. (Bull. della commissione archeol. comunale di Roma, Agosto.)

Walcher, K. Die Sculpturen des Stuttgarter Lusthauses auf dem Schloss Lichtenstein. (Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., X, 3.)

Waldstein, C. Pasiteles and Arkesilaos, the Venus genetrix and the Venus of the Esquiline. (Amer. Journ. of Archæol., Vol. III, 1. 2.)

Wallis, H. The archaic sculpture of the Acropolis. (Athenæum, 19. Nov.)

Ward, H. and A. L. **Frothingham.** Sculptures near Sindjirli. (Amer. Journ. of Archæology, Vol. III, 1. 2.)

Wiedemann, A. Eine ägyptische Statuette aus Württemberg. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIII.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Allgeyer. Aus Anselm Feuerbach's Leben. (Nord u. Süd, Octob.)

Anbetung, die, der hl. drei Könige von Rubens im Louvre. (Kunstchronik, XXIII, 6.)

Anderson, W. The pictorial arts of Japan. f⁰. London, Sampson Low.

Armstrong, W. Scottish painters. (VIII. W. Leighton Leitch; S. Bough; S. Manson; G. P. Chalmers.) (Portfolio, Oct.) — (IX. J. Milne Donald; J. Docharty; A. Fraser; W. M. Taggart; J. M. Whirter; D. Murray; C. Hunter; H. Macallum; P. Graham.) (Portfolio, Nov.)

Bach, M. Albrecht Dürer in Württemberg. (Württemb. Jahrbücher für Statistik u. Landeskunde, 1887, I u. II.)

Barbiellini Amidei, A. La casa di Raffaello ed il palazzo dei Convertendi. (Il Buonarroti, 30. Sept.)

Barbier de Montault, X. L'arbre de Jessé et la vie du Christ, vitraux du XIIIe siècle à la cathédrale d'Angers. 8⁰, 23 p. Angers, Germain & Grassin.

Beaver, A. Some miniatures at South Kensington Museum. (Portfolio, Sept.—Oct.)

Bellesheim. Julius Schnorr's Briefe aus Italien. (Hist.-polit. Blätter, 8.)

Bergruen, O. Ferdinand Georg Waldmüller. (Die graphischen Künste, X, 4 u. 5.)

Berling, K. Der kursächsische Hofmaler und Kupferstecher Heinrich Göding. (Neues Archiv f. sächs. Gesch. u. Alterthumskunde, VIII, 3. 4.)

Bertolotti, A. La casa di Pietro Paolo Rubens a Roma. (Il Buonarroti, 30. Sept.)

Bigot, C. François Millet, sa vie et ses œuvres. (Revue polit. et littér., 20 août.)

— Peintres contemporains: Paul Baudry. (Revue polit. et littér., 15.)

Bösch, H. Nürnberger Maler des 16. Jahrhunderts. (Anz. des Germ. Nationalmusems, II, 5.)

Bonnassieux, M. Michel Dumas, peintre lyonnais (1812—1885). 8⁰. Lyon, impr. Mougin-Rusand. (Extr. de la Rev. du Lyonnais.)

Bouchot, H. Le portrait peint en France au XVIe siècle. (3e et dern. article.) (Gazette des B.-Arts, 1 déc.)

Brügge, K. Alma Tadema. (Vom Fels zum Meer, 2.)

Brun. C. Die Deckengemälde in der Kirche von Zillis. (Mittheil. der schweiz. Gesellschaft für Erhalt. d. histor. Kunstdenkmäler, V.)

Burty, P. L'Age du romantisme: Célestin Nanteuil, graveur et peintre. 4⁰. Paris, libr. Monnier.

Caffi, M. Zenale e Buttinone. (Arte e storia, 29.)

Catalogue illustré de l'exposition d'œuvres d'aquarelle de Charles Toché. 8⁰, 16 p. et 6 grav. Paris, Monnier.

Chataigné, E. Méthode pour l'application des bronzes sur papier et sur vélin au moyen d'une mixtion composée par E. Ch. 8⁰, 24 p. Dijon, impr. Damongeot & Co.

Chennevières. Tableaux français à Québec. (Revue de l'Art français, 10.)

Chesneau, E. Artistes anglais contemporains. 4⁰, 75 p. Paris, impr. et lib. Rouam.

Cornelius und Steinle. (Allgem. Ztg., Beilage Nr. 301—307.)

Dozy, C. M. Nalezing op F. Muller's Catalogus van Nederlandsche Historieprenten. (Obreen's Archief, Deel 7, Aflev. 1—6.)

Dümmler, F. Attische Lekythos aus Cypern. Bemerkungen zur Vasenchronologie u. Malergeschichte. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäolog. Instituts, 3.)

Epitaphes de peintres: Petit. (Revue de l'Art français, 9.)

Epitaphes de peintres relevées dans les cimetières de Paris (1878—1884). (Revue de l'Art français, 10.)

Façadenmalerei, die, am Rathhause in Freiburg i. Br. (Centralbl. d. Bauverw., 35 u. 36.)

Félix-Fénéon. Les impressionistes. 8⁰, 47 p. Paris, aux publications de la Vogue.

Förster, C. Die Darmstädter Holbein-Madonna. (Wartburg, 7 u. 8.)

Frantz, E. Geschichte der christlichen Malerei. I. Theil. gr. 8⁰, X, 575 S. Freiburg, Herder. M. 8. 50.

Frederiks, J. G. Een portret van Petrus Dathenus. (Obreen's Archief, Deel 7, Aflev. 1—6.)

Fresken, alte, im Kölner Dom. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 36.)

Frizzoni, G. Spiegazione di un soggetto allegorico nel museo Poldi in Milano. (Arte e storia, 26.)

Fuà, S. Raffaello e la corte di Urbino. Discorso letto in una delle sale del palazzo ducale. 8⁰. Urbino, Cappella.

Gennarelli, A. Di un dipinto finora sconosciuto di Raffaello Sanzio. 8⁰, 28 p. Firenze 1887.

Gielen, J. Deux tableaux de Lambert Lombard. XVIe siècle. (La Curiosité, 23 sept.)

Giorgione. 8⁰. Venezia, tip. dell' Ancora. (Galleria degli artisti veneziani. Pittorie. No. 5.)

Giunti, L. Piero della Francesca dal Borgo S. Sepolcro. Saggio critico. (Arte e storia, 27.)

Grux, H. Motifs de peinture décorative moderne. f⁰. Paris, Claesen.

Hasse, P. Aus dem Leben Friedrich Overbeck's. (Allg. konservative Monatsschrift, Oct.—Nov.)

Holbein's Madonna. (Kunstwart, 2.)

Hymans, H. Les dernières années de Van Dyck. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Il „pennello" della scuola di S. Marco dipinto da Alvise Vivarini, e data della morte di questo pittore. (Archivio Veneto, Fasc. 67.)

Justi, C. Ein Damenbildniss von Velasquez. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., VIII, 4.)

Keppler. Fra Giovanni da Fiesole. (Archiv für christliche Kunst, 10 fg.)

Kraus, F. X. Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. f⁰, 16 S. mit 144 Taf. Strassburg, Trübner. M. 60. —.

L. A. La „Madone de Darmstadt" par Holbein. (Chron. des Arts, 34.)

Lalaing, de. Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, inventeur de la peinture à l'huile; suivi de notices historiques sur ses élèves et quelques-uns de ses premiers imitateurs en Flandre et à l'étranger. (12⁰, 142 p. avec portraits.) Lille, Lefort.

Lear, H. L. Sidney, e. Dominikaner-Künstler. Leben des hochwürd. Pater Besson vom Orden des hl. Dominikus. Nach dem Englischen von Natalie v. Wolff. 8⁰, 251 S. Paderborn 1888, F. Schöningh. M. 2. —.

Lecoy de la Marche, A. L'Art d'enlumineur, manuel technique du XIVᵉ siècle. 8⁰, 39 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. XLVII.)

Leidel, H. The art of pastel-painting, as taught by Raphael Mengs; with observations on studio light, and a condensed biography of R. Mengs. 8⁰. New York, Leidel.

Leland, C. G. Gesso-painting. (Art Journ., Oct.)

Leonzio, A. Pittori e scultori abruzzesi. 8⁰. Imola, Galeati.

Les peintures murales de la chapelle des Religieuses Dominicaines de Béthanie, à Montferrand (Doubs). (Rev. de l'Art chrétien, oct.)

Les tableaux du Palais-Royal (1718—1725). (Bullet. de la Société de l'histoire de Paris, juill.—août.)

Lettres de Sebastiano del Piombo à Michel-Ange. (Art, 1 oct.)

Leturcq, J. F. Notice sur un tableau de Michel-Ange Buonarroti: buste de Zénobie ayant fait partie de la collection de tableaux de Sir Joshua Reynolds. 8⁰, 24 p. Tours, impr. Juliot.

Lingg, H. Karl von Piloty. (Deutsche Revue, herausgeg. von Fleischer, XII, 11.)

Locatelli, P. Ancora due parole sulla grande ancona del Buttinone e Zenale da Treviglio. (Arte e storia, 27.)

Lostalot, A. Un peintre animalier: Auguste Lançon. (Gaz. des Beaux-Arts, 1 oct.)

Lucot. Les vitraux de l'église Saint-Étienne (église cathédrale), sanctuaire, transepts, chœur et nef principale. 8⁰, 31 p. Châlons-sur-Marne, Martin frères.

Lübke, W. Schweizer Glasmalerei. (Allg. Ztg., Beilage, Nr. 321.)

Lücke, H. Fritz v. Uhde. Mit Abbildungen u. 2 Kupferlichtdr. [Aus: „Zeitschr. für bild. K."] hoch 4⁰, 10 S. Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

Malweise, die, Hans Holbein's. (Kunstchronik, XXIII, 4.)

Marzo, G. di. Notizie intorno ad Antonello e Pietro da Messina, pittori del secolo XV. (Archivio storico siciliano, N. S., XII.)

Meynell, A. Jairus' daughter. From the painting of Gabriel Max. (The Art Journal, Oct.)

Michel, E. Gérard Terburg (Ter Borch) et sa famille. Avec 34 grav. 4⁰. Rouam. fr. 3. —.

Minghetti, M. Rafael. Aus dem Ital. übers. v. S. Münz. Lex. 8⁰, XV, 288 S. Breslau, Schottlaender. M. 7. —.

Morgenthau, J. C. „Athena und Marsyas". (Jahrb. d. kais. deutsch. archäol. Instituts, 3.)

Müller, E. Die griechischen Vasenbilder. Festgruss der archäolog. Sammlung der Züricher Hochschule an die XXXIX. Versammlung deut. Philol. u. Schulmänner. gr. 4⁰, 20 S. mit 2 Taf. Zürich, Höhr. M. 1. 35.

Müntz, E. Une éducation d'artiste au XVᵉ siècle. — La jeunesse de Léonard de Vinci. (Revue des deux mondes, 1 oct.)

Oechelhäuser, A. Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, beschrieben von A. v. Oe. 1. Theil. gr. 4⁰, V, 108 S. mit 18 Taf. Heidelberg, Koester. M. 30. —.

Overbeck, Friedrich. (Allg. Ztg., Beil. 244.)

Pecht, F. Die Restauration der Darmstädter Holbein-Madonna. (Allg. Ztg., Beil. 289.)

— Hans Makart und die neue Pinakothek. (Allg. Ztg., Beil. 293.)

Peintures murales de Saint-Sulpice-des-Landes. (Bulletin monumental, sept.—oct.)

Penther's, Daniel, Nachlass. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 2.)

Pietsch. Ludwig Passini. (Westermann's Monatshefte, Oct.)

Rabe, Otto. (Wartburg, 7 u. 8.)

Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena designate ed incise da valenti artisti, con illustrazioni. 8⁰. Siena, stab. Sordomuti. 47 p. con 24 tavole.

Rahn, J. R. Die Wandgemälde in der St. Katharinenkapelle zu Wiedlisbach. (Anzeiger f. schweizerische Alterthumskunde, 4.)

Rathhaussaal, der, in Hildesheim. (Correspondenzblatt z. Deutch. Maler-Journal, 39.)

Ravaisson, M. F. Léonard de Vinci et l'enseignement du dessin. (Rev. polit. et littér. — Rev. bleue, 12 nov.)

Richter. Recent criticism on Raphael. (The Nineteenth Century, Sept.)

Rod, E. Les préraphaélites anglais. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Rondot, N. Les peintres verriers de Troyes du XIVᵉ et du XVᵉ siècle. (Rev. de l'Art français, 8.)

Rosenberg, A. Die Münchener Malerschule seit dem Jahre 1871. Leipzig, Seemann. M. 18. —.

Rovere, A. Andrea da Murano, Moro e Pietro Lombardo. (Arte e storia, 33.)

Roy, J. J. E. Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël français. 12⁰, 143 p. et grav. Tours, Mame.

Sachs, Michael Emil. (Wartburg, 7 u. 8.)

Schmidt, W. Ein Altarwerk in der Münchener Pinakothek. (Kunstchronik, XXIII, 6.)

Sgraffito-Mittel. (Corrspbl. z. D. Maler-Journ., 41.)

Springer, A. Ein vlämischer Reisealtar im Museum zu Palermo. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 1.)

Stiassny. Dürer und die Reformation. (Gegenwart, 42.)

Stiavelli, C. Due quadri del secolo XVII. (Arte e storia, 26.)

Strzygowsky, J. Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. gr. 8⁰, VII, 242 S. Wien 1888, Hölder. M. 10. —.

Stuers, V. Schilderijen van Marcellus Fogolinus. (Obreen's Archief, Deel 7, Aflev. 1—6.)

The portraits of Mary Stuart. (The Saturday Review, 22. Oct.)

The Scottish Society of Painters in Water Colours. (The Academy, 808.)

Thiébault-Sisson. Puvis de Chavannes et son œuvre. (La Nouvelle Revue, déc.)

Tiziano. 8⁰. Venezia, tip. dell' Ancora. (Galleria degli artisti veneziani, Serie I, 8.)

Triaire, P. Les leçons d'anatomie et les peintres hollandais aux XVIᵉ et XVIIᵉ siècles. 16⁰, 79 p. Paris, libr. Quantin.

Tripier-Deveaux. Encaustique. (Journal manuel de peintures, 12.)

Un verrier de l'an 1100. (Chron. des Arts; 31.)

Valentin, V. Ed. Jac. von Steinle. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 1 u. 2.)

Van der Burg, P. Die Marmor- u. Holzmalerei. (Der Colorist, 25.)

„Vautier", ein echter, als Wirthshausschild. (Die Kunst für Alle, III, 2.)

Verestchagin's pictures. (The Athenæum, No. 3129.)

Verwey, A. Vijf Teekeningen op de Tentoonstelling der Hollandsche Teekenmaatschappij. (De nieuwe Gids, 1. Oct.)

Viñaza. Goya, su tiempo, su vida, sus obras. 8⁰. Madrid, Manuel G. Hernández.

Vögelin, S. Façadenmalerei in der Schweiz. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 4.)

Waldmüller. Aus den Briefen von Schnorr v. Carolsfeld. (Gegenwart, 43 u. 44.)

Waldstein, E. K. Graf. Die Wigalois-Bilder im Sommerhause der Burg Rungelstein. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Wappenscheiben, märkische. (Correspondenzbl. z. Deut. Maler-Journal, 39.)

Warnecke, F. Glasgemälde mit dem Wappen des Erblandmarschalls Grafen Hahn-Basedow. (Der deutsche Herold, 11.)

Wastler, J. Johann Adam Weissenkircher. (Mittheilungen d. histor. Vereins f. Steiermark, 35.)

Weale, W. H. J. Psalterium el Cantica. Some account of an illuminated psalter for the use of the convent of Saint Mary of the Virgins at Venice. 8⁰. London, Ellis & Scrutton.

Wedmore. Painter E. Achers. (Academy, 811.)

Welcker, H. Die Raffaelporträts. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 1.)

Westervoorde, J. Jan van Beers. (De nieuwe Gids, 1. Oct.)

Westwood. Bradley's Dictionary of Miniaturists. (The Academy, 802.)

Wiedererstehung, die, der monumentalen Mosaik in Venedig. (Wochenschrift des niederösterr. Gew.-Vereins, 37.)

Yriarte, C. Les portraits de César Borgia. (2e et dernier article). (Gaz. des B.-Arts, 1 oct.)

Zeughaus-Malereien, Berliner. (Correspondenzblatt z. Deut. Maler-Journal, 33.)

Zingaro, lo. 8⁰. Venezia, tip. dell' Ancora. (Galleria degli artisti veneziani, Serie I, No. 8.)

Zu Arnold Böcklin's 60. Geburtstag am 16. Okt. 1887. Vom Herausgeber. (Die Kunst f. Alle, III, 2.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Armand, A. Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles. T. 3. Supplément aux deux premiers volumes, contenant la description de médailles nouvelles, ainsi que des observations et rectifications relatives aux médailles déjà décrites. 8⁰, VIII, 360 p. Paris, Plon, Nourrit & Co. fr. 15. —

Babelon, E. Tétradrachme d'Érétrie. (Revue numismatique, trois. trimestre.)

— Review of Greek and Roman numismatics. (The Amer. Journal of Archæology, III, 1. 2.)

Bach. Ein Stammbuch Herzog Friedrichs I. (Württ. Vierteljahrsschr. f. Landeskunde, X, 2.)

Bahrfeldt. Beiträge zur Numismatik der römischen Republik aus einer Correspondenz mit A. Klugmann. 8⁰, 18 S. Wien 1887.

Blancard, L. Sur le florin provençal (Rev. numismat., trois. trimestre.)

Belfort, A. Recherches des monnaies impériales Romaines non décrites dans l'ouvrage de H. Cohen. (Annuaire de la Société franç. de Numismatique, sept.—oct.)

Beltz, R. Untersuchungen zur jüngeren Bronzezeit in Mecklenburg. (Jahrb. u. Jahresber. d. Vereins f. mecklenburg. Geschichte, 52.)

Buchwald, G. Das Clinge'sche Siegelgeheimniss. (Mittheil. des Instituts für österr. Geschichtsforschung, VIII, 4.)

Catalogo degli oggetti espositi nel padiglione del risorgimento italiano. I. Medagliere. Con introduzione di C. Correnti. 4⁰. Milano, Dumolard.

Cerexhe, M. Les monnaies de Charlemagne. 8⁰. Gand, Leliaert.

Changarnier, A. Numismatique Gauloise: Potins et Bronzes Séquanes, Études et Éduo-Ségusiaves; Variétés de Quinaires du chef Séquane Q. Doci. (Annuaire de la Soc. franç. de Numismatique, sept.-oct.)

Charakteristik, zur, der Siegel. (Der Sammler, Nr. 9—10.)

Chardin. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. (Bullet. monum., juillet—oct.)

Charnay. La monnaie de cuivre en Amérique avant la conquête. (Bullet. de l'académie des inscript. et belles-lettres, avril—juin.)

Clericus, L. Eine mittelalterliche Siegelkapsel. (Der deutsche Herold, XVIII, 9.)

Colleville. Manière de discerner les médailles antiques de celles qui sont contrefaites, d'après Beauvais, de l'académie de Cortone. 8⁰. Paris, Picard.

Corlieu, A. Les jetons des doyens de l'ancienne faculté de médecine de Paris. 8⁰, 14 p. Paris Baillière et fils.

Crowther, G. F. A Guide to English Pattern Coins in Gold, Silver, Copper and Pewter from Edward I. to Victoria. 8⁰. London, Gill.

Crull. Die Wappen der bis 1360 in den heutigen Grenzen Mecklenburgs vorkommenden Geschlechter d. Mannschaft. (Jahrb. u. Jahresber. d. Ver. für mecklenb. Gesch., 52.)

Cumont. Un triens inédit frappé à Dinant. 8⁰, 6 p. Bruxelles 1887.

Danicourt, A. Sur quelques monnaies gauloises trouvées en Picardie. 8⁰, 6 p. et pl. Abbeville, imp. du Pilote de la Somme.

Deschmann, K. Ueber Funde von gallischen Münzen und anderer Gegenstände bei Ober-Laibach. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Dinner. Die Siegel des Kantons Glarus. (Jahrb. d. histor. Vereins d. Kantons Glarus, 23. Heft.)

Dion, A. Descriptions des monnaies trouvées à Montfort-l'Amaury en 1884. 8⁰, 16 p., fig. Versailles, Cerf et fils.

Donop'sche Wappenfigur, die. (Monatsblatt des Adler, Nr. 21.)

Earle Fox. L'obole athénienne à l'époque macédonienne. (Rev. numismat., 1887, trois. trimestre.)

Greenwell, W. The electrum coinage of Cyzicus. (Numism. Chronicle, 3. Ser., No. 25. 26, 1887, No. 1. 2.)

Guiffrey, J. J. La Monnaie des médailles (2e part.: Les graveurs.) (Rev. numis., trois. trimestre.)

Head, Barcley V. Historia numorum, a manual of greek numismatiks. (Zeitschr. für Numism., XV, 2. 3.)

Hermerel, J. Numismatique Lorraine. (Annuaire de la soc. franç. de Numis., sept.—oct.)

— Les Ventes Monétaires. (Annuaire de la soc. franç. de Numism., sept.—oct.)

Hildebrandt, A. M. Wappenfibel. Kurze Zusammenstellung der herald. u. genealog. Regeln. 3. Aufl. 8⁰, 64 S. Frankfurt a. M., Rommel. M. 1. —.

Hucher, E. Sceaux du cardinal Philippe de Luxembourg, évêque du Mans (addenda). 8⁰. Mamers, Fleury.

Jacobs, E. Kleine Beiträge zur Wappen- und Siegelkunde. (Zeitschr. d. Harzvereins, 1887, I.)

Il Codex Astensis ed una medaglia a Quintino Sella. (Revista storica italiana, IV, 3.)

Joubert, A. Les monnaies anglo-françaises frappées au Mans au nom de Henri VI (1425 à 1432). 8⁰. Mamers, Fleury.

Kirsch, J. P. Ein altes Bleisiegel mit der Darstellung der Taufe Christi. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterthumskunde u. f. Kirchengesch., I, 2 u. 3.)

Konstanzer Gesellschaft, die, zur Katze u. ihre Wappenrollen. (Der deutsche Herold, 11.)

Kornbeck, C. A. Ueber das Wappen der Grafen von Marstetten. (Württ. Jahrb. für Statistik und Landeskunde, 1887, I. II.)

Lambros, P. Monnaies inédites des ducs de Naxos. (Rev. numismat., trois. trimestre.)

Lépaulle, E. Mariniane et Salonin. (Rev. numismat., trois. trimestre.)

Menadier, J. Funde deutscher Münzen aus dem Mittelalter. (Zeitschr. f. Numism., XV, 2. 3.)

Mommsen, T. Die Münzen des C. Claudius Vestalis. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 2. 3.)

Morgan, T. On the twentieth legion as illustrated by consular denarii. (The Journal of the British Archæolog. Association, Sept.)

Mowat. Explication d'une marque monétaire du temps de Constantin. 8⁰, 11 p. Paris, Imp. nat.

Münzen, alte. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., X.)

Nahuys, M. Numismatique des Indes néerlandaises. (Rev. belge de Numism., XLIII, 4.)

Oman. Percy Gardner's Greek Coins from the Peloponnese. (The Academy, 807.)

Préau, C. Monnaies obsidionales inédites relatives au siège de Maëstricht en 1794. 8⁰. Paris, Blanpain.

Puschi, A. L'atelier monétaire des patriarches d'Aquilée. (Annuaire de la soc. franç. de Numismatique, sept.—oct.)

Reinach, T. Essai sur la numismatique des rois de Bithynie. (Rev. numism., trois. trimestre.)

Robert, P. C. Monnaies, Jetons et Médailles des évêques de Metz. (Annuaire de la soc. franç. de Numismatique, sept.—oct.)

Rondot, N. Jacques Gauvain, orfèvre, graveur et médailleur à Lyon au XVIe siècle. 8⁰. Lyon, imp. Pitrat ainé.

Rouyer, J. Points divers de l'histoire métallique des Pays-Bas. Médailles du règne de Louis XIV, se rapportant à l'histoire des Pays-Bas et dont les coins existent au musée monétaire, à Paris.

Sallet, A. Medaille des Sultan Muhammed II. (Daheim, 49.)

Sauvaire, H. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmane. 8⁰, 268 p. Paris, Leroux.

Siegel, die, der Mark Brandenburg nach Urkunden d. königl. geh. Staatsarchivs zu Magdeburg, sowie städt. u. anderer Archive. 2. Lfg. gr. 4⁰, III u. S. 28—52. Mit 11 Taf. Berlin, Stargardt. M. 6. —.

Six. Monnaies lyciennes. 8⁰, 109 p. et 2 planch. Paris 1887.

Stättemeister-Wappenbuch, das, der Stadt Strassburg. (Deutsches Adelsblatt, 43.)

Stein. Zoroastrian deities on indo-scythian coins. 4⁰. London. (Leipzig, Simmel & Co.) M. 1. 80.

Svoronos, J. N. The inscription ΤΙΣΤΡΟΙ on coins of Gortyna. (Numism. Chronicle, 3. Ser., No. 25. 26, 1887, No. 1. 2.)

The coins sales of 1886 and 1887. (Athenæum, 8. Oct.)

Ueber Städteheraldik. (Deutsches Adelsbl., 40.)

Un antico maestro di Zecca. (Archivio Veneto, Fasc. 67.)

Van den Brandeler, P. A. J. Zegels von leenmannen der Heeren en van Schepenen van Breda met aanteekeningen. (De Nederlandsche Heraut, IV, 2.)

Van den Velden, P. A. Het verbreken en begraven der Wapens van uitgestorven Geslachten. (De Nederlandsche Heraut, IV, 2.)

Van Vleuten, F. Ein Prägefehler. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 2. 3.)

Vienne, M. Origines de la livre d'argent, unité monétaire. 8⁰, 48 p. Paris, Picard.

Wappen, die, aller souveränen Länder der Erde, sowie diejenigen der preuss. Provinzen, der österr.-ungar. Kronländer und der Schweizer Kantone. gr. 8⁰, 12 Tafeln mit 131 Abbildgn. in Farbendr. 3. vervollst. Aufl. Leipzig, Ruhl. M. 2. 50.

Wappen, die, der Gelehrsamkeit. (Deutsches Adelsblatt, 39.)

Wappenhandschrift, eine französische, aus dem 15. Jahrhundert. (D. deut. Herold, XVIII, 7. 8.)

Wastler, J. Die Künstlerfamilie Zwigott. (Mitth. des histor. Vereins f. Steiermark, 35.)

Weber, Zwei interessante Mittelaltermünzen. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 2. 3.)

Witte, A. Monnaie d'or inédite de Philippe de Saint-Pol. (Annuaire de la soc. franç. de Numismatique, sept.—oct.)

— Numismatique brabançonne. Des monnaies de nécessité frappées à Bruxelles en 1579 et 1580. 8⁰, 19 p. Bruxelles, Gobbaerts. [Aus: Revue belge de Numismatique, XLIII, 4.]

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Alix, J. Vingt-cinq eaux-fortes de Ponthus-Cinier, avec un portrait de l'auteur. Lyon, P. Duperray.

Allongé. Le Fusain. 8⁰. Paris, Meusnier.

Alphabete im reinsten Stil mit den entsprechenden Ziffern als Vorlagen für Stickerinnen, Kalligraphen etc. 28. verb. Aufl. 8⁰. 10 Taf. Erfurt, Bartholomäus. M. —. 75.

Alphabete und Zierschriften. 8⁰. 28 Taf. Erfurt, Bartholomäus. M. —. 75.

Ansichten von Memmingen und Umgebung. qu. 4⁰. 22 Lichtdr.-Taf. Memmingen, Hartwig. M. 7. 50.

Apell, A. Das Werk von Georg Friedrich Schmidt, Zeichner, Kupferstecher u. Radirer. gr. 8⁰, XIV, 54 S. Dresden, G. A. Claus. M. 4. —.

Bader, F. W. Graphische Kunst und Technik in ihrer Nutzanwendung für gewerbl. Zwecke. (Wochenschr. des niederösterr. Gew.-Ver., 32.)

Barberot, E. Procédés d'autographie industrielle et artistique. 8⁰, 21 p. avec fig. Paris, imp. Noailles.

Beraldi, H. Les graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes. VI. Doré à Gavard. 8⁰, 260 p. Paris, Conquet.

Berlan, F. La introduzione della stampa in Savigliano, Saluzzo et Asti nel secolo XV. 8⁰, XII, 118 p. con 3 tavole. Torino, tip. L. Roux & Co. L. 3. —.

Bersohn, M. O rytownikach gdańskich Podrecznik dla zbierajacych sztychy polskie. (Ueber die Danziger Stecher). 12⁰, 70 p. Warszawa. R. 3. —.

Bibel, goldene. Illustrirt von den grössten Meistern der Kunstepochen. Herausgeg. von A. v. Wurzbach. Das neue Testament. 1. Lfg. f⁰. 3 Taf. Stuttgart, Neff. M. 1. —.

Brambach, W. Ausstellung der grossherzogl. Hof- u. Landesbibliothek zum VII. deutschen Geographentag in Karlsruhe. (Centralbl. für Bibliothekswesen, IV, 10.)

Casimir. Le général de Sonis. Paris, imp. lith. Roussel.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de France. Départements. Tome VI: Auxerre, Tonnerre, Avallon, Joigny, Sens, palais de Fontainebleau, Nemours etc. 8⁰, 545 p. Paris, Plon, Nourrit & Co.

Cattelain, P. Iconographie à l'eau-forte: Nos contemporains, portraits à l'eau-forte. Paris, E. Sagot, édit.

Christenfreude in Lied und Bild. Die schönsten geistl. Lieder mit Holzschn. nach Orig.-Zeichn. v. L. Richter, J. Schnorr v. Carolsfeld, J. v. Führich etc. 11. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 112 S. Leipzig, A. Dürr. M. 4. 50.

Cordes, C. Musterblätter der gebräuchlichsten Schriftarten und Zierschriften, mit einer reichhaltigen Sammlung Monogramme in den verschiedenartigsten Ausführungen. 8⁰. 24 Steintafeln. Wesel, Dums. M. —. 60.

Delaborde, H. Marc-Antoine Raimondi. (Art, 1. Oct.)

Delta. Photo-Engravings. (Athenæum, 21. Sept.)

Detaille, E. L'armée française (types et uniformes). Petit f⁰. Paris, libr. Boussod.

Eder, J. M. Ausführliches Handbuch der Photographie. 12. Heft. gr. 8⁰, VIII, 176 S. Halle, Knapp. M. 4. —.

— Die Momentphotographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft. II. Serie. Mit 22 Illustr. auf 17 Lichtdr.-Taf. u. 1 Heliogr. gr. 8⁰. 1 Bl. Text. Halle 1888, Knapp. M. 18. —.

Erinnerung an Lyck. 16⁰. 12 Photolith. Lyck, Wiebe. M. 2. —.

Flinzer, F. Ein Skizzenbuch. qu. 8⁰. 28 Taf. mit 1 Bl. Text. Breslau, Wiskott. M. 2. 50.

Franke, E. Neue Initialen. 6. Heft. qu. gr. 8⁰. 12 Chromolith. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 1. 60.

— Das neue Monogramm. qu. gr. 8⁰. 20 Taf. Ebenda. M. 2. —.

Gedenkblätter zur Gutenbergfeier am 25. Jahrestage der Errichtung des Gutenbergdenkmals zu Mainz. Herausgeg. von den vereinigten Mainzer Buchdruckern u. Buchhändlern, 1887.

Genealogical collections illustrating the history of Roman Catholic families of England. Based on the Lawson manuscript. Part I, II. Edited by J. Jackson Howard, H. F. Burke, H. Seymour Hughes. 2 vol. 8⁰. Printed for private circulation.

Gerspach. Gros: gravure du tableau La Peste de Jaffa (1814). (Revue de l'Art français, 10.)

Gottlieb, T. Ueber Handschriften aus Bobbio. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, IV, 10.)

Granges de Surgères et G. **Bourcard.** Les Françaises du XVIIIe siècle, portraits gravés. 8⁰. Paris, Dentu.

Grellet, F. Les maîtres contemporains. Paris, imp. lith. Delarue fils, édit.

Hans Burgkmair's Leben und Leiden Christi. In Facsimile-Reproduction. 4⁰. (Augsburg 1520, bei Grimm.) München, G. Hirth.

Hennen. Unbekannte u. unzulänglich gewürdigte Marienthaler, nebst Beiträgen zur Zeitfolge der Marienthaler Presserzeugnisse. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 8.)

Herkomer's Radirung der Miss Grant. (Kunstchronik, XXIII, 5.)

Hessels, J. H. The history of the invention of printing. (Academy, 788.)

Hildeburn, C. R. A century of printing: the issues of the press in Pennsylvania, 1685—1784. Vol. II: 1764—1784. 8⁰, 576 p. Philadelphia, C. R. Hildeburn. 7 s. 50 d.

Holbein's Ornaments. (The Athenæum, 3127.)

Hymans, H. Compositions décoratives et allégoriques des grands maîtres de toutes les écoles, reproduites d'après les estampes origin. par la photolithographie. f⁰. Paris, Claesen.

Journal du syndicat de Pierre Aubouyn, libraire et imprimeur parisien. (Bullet. de la Société de l'histoire de Paris, juillet—août.)

Iwanoff, A. Darstellungen aus der Heiligengeschichte. Hinterlassene Entwürfe. Lfg. 14. f⁰. 15 Taf. Berlin, Ascher & Co. M. 80. —.

Lapierre. Molière illustré. (Molièriste, oct.)

Le Blanc, C. Manuel de l'amateur d'estampes, précédé de considérations sur l'histoire de la gravure. Livr. 10. Paris, Vieweg. fr. 4. 50.

Le graveur Rouget: son autobiographie inédite. (Magasin pittoresque, 31. août.)

Leonid. Swjedjenije o slavjanskich rukopisajah. (Bericht über die slavischen Manuscripte, die aus dem Archiv der heil. Twitzka Svegjefskaja-Lawra in die Bibliothek des geistlichen Seminars überführt wurden.) Lfg. 1 u. 2. 8⁰, 408 p. Moskau, Katkoff. R. 3. —.

Maury, A. Drapeaux nationaux. 3e éd. Gravé par E. Cottelot. Paris, chromolith. Dufrénoy.

Miguez. Los alfabetos heleno-ibéricos. (Revista de España, 10. Oct.)

Musterbuch für graphische Gewerbe. 2. Serie. 5. bis 8. (Schluss-)Lfg. f⁰. Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. 75.

Pahnke. Ludwig Richter. (Deutsch-evang. Bl., 9.)

Petzendorfer, L. Schriften-Atlas. Eine Sammlung der wichtigsten Schreib- u. Druckschriften aus alter u. neuer Zeit, nebst Initialen, Monogrammen, Wappen, Landesfarben u. herald. Motiven. 1. Heft. f⁰. 8 Taf. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 1. —.

Photo-Engravings. (The Athenæum, 3126.)

Piranesi, G.-B. Opere scelte. (In 16 Fasc.) Fasc. 1. f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. Wien, A. Lehmann. M. 12. —.

Racinet, A. L'ornement polychrome. 2e série. (Fin.) Grand 4⁰. 120 pl. Paris, libr. Firmin-Didot & Cie.

Ramiro, E. Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravée de Félicien Rops, précédé d'une notice biographique. 8⁰. Paris, Conquet.

Rastawiecki, E. Slownik rytowników polskich. (Lexikon der poln. Stahl- und Kupferstecher.) 8⁰, VIII, 316 p. Posen, W. Lebinski. M. 6. —.

Rembrandt. (Allg. Ztg., Beil. 254—256.)

Riester, E. Schattirte Ornamente. Vorlagen. f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verlag. M. 15. —.

Roux, V. Photographie isochromatique. Nouveaux procédés pour la reproduction des tableaux aquarelles. 8°, IV, 40 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. 25.

Schiffmann, F. J. Das Luzerner Porträt des Pariser Prototypographen Ulrich Gering. (Geschichtsfreund, Bd. 42, S. 251—260.)

Taunton, T. H. Portraits of celebrated racehorses of the past and present centuries. 4 vols. Vol. II. From 1797 to 1824. London 1887, Sampson Low & Co.

Tessier, A. Stampatori in Venezia nel secolo XV. (Archivio Veneto, Fasc. 67.)

Thaeter, A. Julius Thaeter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. gr. 8°, V, 167 und 185 S. Frankfurt a. M., Alt. M. 5. —.

Tuetey, A. Le graveur lorrain François Briot. 8°. Paris, Charavay frères.

Un nouveau document relatif à Gutenberg et aux débuts de la typographie à Paris. (Bullet. de la Société de l'histoire de Paris, juillet—août.)

Velke, W. Die Gutenbergfeier in Mainz. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, IV, 10.)

Vivien, N. Les douze mois, douze compositions d'oiseaux et fleurs. Paris, Jourdan & Barbot.

Wandtafeln, sechs, zur Kunstgeschichte. Imp. f°. Stuttgart, Wittwer. M. 6. —.

Webber, John, u. die Erfindung der Lithographie. (Kunstchronik, XXIII, 3—4.)

Wessely, J. E. Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. Bd. 3: J. Smith. Verzeichn. seiner Schabkunstblätter. gr. 8°, XII, 156 S. Hamburg, Haendcke & Lehmkuhl. M. 5. 50.

Zehl's Vorlagen-Mappe. Nr. 24 u. 24b. qu. 4°. Leipzig, Zehl. M. 5. 40.

— Vorlagen-Mappe, XXIX u. XXX. 4 u. 8. Leipzig, Zehl. M. 5. 50.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Ausstellung der Modelle zu den Bronzethüren des Kölner Domes. (Deut. Bau-Ztg., 75—77.)

Barbier de Montault, X. Les émaux champlevés de Limoges au trésor de la cathédrale de Trèves. 8°, 12 p. Limoges, imp. Veuve Du Courtieux.

Beckh-Widmannstetter, L. Die Schlüssel aus den Ruinen der Veste Stubenberg in Steiermark. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 3.)

Beichtstühle. (Archiv f. christl. Kunst, 10 fg.)

Belgrano, L. T. Cristalli e specchi alla Veneziana in Genova. (Giornale ligustico, VII, VIII.)

Berling, K. Zu den „Arbeiten des A. Eisenhoit für hessische Landgrafen". (Kunstgewerbebl., IV, 1.)

Berville, L. Notice sur le vernis Martin, suivie d'indications pour la peinture sur terre fine céramique. 8°. Paris.

Bildteppiche, die, des Mittelalters und der Renaissance. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, 8.)

Billung. Das Kunstgewerbe auf der Kunstausstellung in Venedig. (Kunst u. Gewerbe, 10.)

Blümner, H. u. O. **Schorn**. Geschichte d. Kunstgewerbes in Einzeldarstellungen. IV. VIII, 216 S. (Das Wissen der Gegenw., 65. Bd. 8°. Leipzig, Freytag.)

Bösch, H. Verzeichniss Nürnberger Hafnermeister von 1520 bis 1868. (Kunstgewerbebl., IV, 2.)

Bonnaffé, E. Le coffret de l'Escurial. (L'Art, 1 nov.)

Bonnassieux, P. Un trousseau sous le Directoire. (Bullet. de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, XIV, 2.)

Bouchot, H. La tapisserie de la chaste Suzanne. (Revue des arts décoratifs, août.)

Braquehaye, M. La manufacture de tapisseries de Cadillac. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Bucheinband, ein seltener. (Illustr. Zeitung f. Buchbinderei, XXXIII, 16.)

Buff, A. Das Augsburger Kunstgewerbe während der letzten drei Jahrhunderte. (Allgem. Ztg., Beil. 268. 259. 270. 271.)

Caballero, F. Cuadros de costumbres. 2 tom. 8°, 250 + 248 p. Madrid, Guijarro. P. 6. —.

Carot, H. Carnet de dessins de tous styles pour vitrerie d'appartement. 8°. Paris, Claesen.

Cérémonies publiques à Chartres, pendant le XVIIIe siècle. 8°, 193 p. Chartres, imp. Garnier.

Champier, V. Le concours d'orfévrerie du ministère de l'agriculture. (Revue des arts déc., VIII, 3.)

Crucifix, romanisches, für die Kirche in Süpplingenburg. (Archiv f. kirchl. Kunst, XI, 6.)

Cuno, H. Der grosse Radleuchter des Domes von Hildesheim in seiner symbolischen, ästhetischen u. technischen Bedeutung. gr. 8°, 11 S. mit 2 Fig. Hildesheim, Lax. M. —. 80.

Derôme, L. La reliure de luxe: Le livre de l'amateur. Illustrations inédites reproduites d'après les types originaux, par Aron frères et dessins de G. Fraipont, C. Kurmer, M. Perret. Frontispice reliure peinte par J. Adeline. 8°, VI, 248 p. Paris, Rouveyre.

Egyptian textiles in the South Kensington Museum. (The Saturday Review, 24. Sept.)

Email-Industrie (Berlin). (Correspondenzbl. z. D. Maler-Journal, 36.)

Emails, transparente farbige, auf Steingut. (Sprechsaal, 38.)

Essenwein, A. Zwei Rococo-Oefen im Germanischen Museum. (Anzeig. des Germ. Nationalmuseums, II, 5.)

Ewald, E. Farbige Decorationen alter u. neuer Zeit. 7. Lfg. f°. 8 Chromolith. Berlin, Wasmuth. à M. 20. —.

Färbungen der Terracotta-Thone für schwaches Feuer. (Sprechsaal, 36.)

Fage, R. Un atelier de dentelles à Tulle au XVIIIe siècle. 8°, 14 p. Tulle, imp. Crauffon.

Fayencen, die, und das Porzellan. (Correspondenzbl. z. D. Maler-Journal, 33.)

Fleury, L. Lettre sur un vase à l'emblème du poisson, provenant de la sépulture cloisonnée du cimetière de Vieux-Cerier. 4°, 12 p. avec 4 fig. Angoulême, imp. Chasseignac.

Fliesendecoration im naturhist. Museum in Berlin. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Mus., V, 9.)

Folnesics, J. Die Formen des antiken Goldschmuckes. (Mittheil. d. k. k. österr. Museums, X, XI.)

Fontenay, E. Les bijoux anciens et modernes. Préface par V. Champier. Grand 8°, XXIV, 524 p. avec 700 dess. Paris, Quentin.

Friedrich, C. Beiträge zur Geschichte der sogenannten „Porcellaine-Faberique" in Nürnberg. (Kunst u. Gewerbe, 9.)

Fritzsche, G. Anleitung und Vorlagen zur Herstellung geschnittener und gepunzter altdeutscher Lederarbeiten. 4. vollst. umgearbeitete u. verb. Aufl. gr. 8°, IV, 31 S. Leipzig, G. Fritzsche M. 3 —.

Gabler, A. Das Aventuringlas. (Centralbl. für Glasindustrie u. Keramik, 64.)

Garnier, E. La manufacture de Sèvres en l'an VIII: Page d'histoire. (Gaz. des B.-Arts, 1 oct.)

Gerhard, E. Etruskische Spiegel. 5. Bd. Im Auftr. d. kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts bearb. v. A. Klügmann u. S. Körte. 6. Heft. gr. 4⁰. S. 57—72 mit 10 Steintaf. Berlin, G. Reimer. à M. 9. —.

Gerspach. Études sur la manufacture nationale des gobelins; l'enseignement et l'apprentissage. (Revue des arts déc., sept.)

Geschichtliches über französisches Porzellan. (Mittheil. d. Mähr. Gew.-Mus. in Brünn, 8.)

Giraud, J. B. L'Art industriel en province. (L'Art, 559.)

Glocken-Inschriften. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Gonse, L. Un dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Grabkreuze aus Schmiedeeisen. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Gruel, L. Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures. 4⁰, 168 p. et 66 gr. pl. fac-sim. de reliures anciennes inédites, dont 8 reproduites par la chromolithogr. et 58 par la héliogr. Paris, imp. Gruel et Engelmann.

Guiffrey, J. Inventaire des tapisseries de Charles VI vendues ou dispersées par les Anglais de 1422 à 1435. 8⁰, 104 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Handleiding voor vrouwelijk handwerken. De verschillende soorten van handwerken voor school en huis, door de redactrice van „De Gracieuse". Leiden, A. W. Sijthoff. Nr. 7: Onderricht in het opennaaien, panto-terato, witborduren, venetiaansch — en guipures borduurwerk. Met meer dan 160 afb. tusschen d. tekst. 8⁰, 45 p. obl. fl. —. 40. Nr. 8: Onderricht in het point-lancéwerk, genaaide guipure en tulle doorstopwerk. 8⁰, 45 p. met meer dan 120 afb. t. d. tekst.

Hanhart, H. Die Massen, Glasuren u. Farben für das Steingut, das feine, weisse Steinzeug, das englische und continentale Porzellan. (Sprechsaal, 33.)

Havard, H. Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIᵉ siècle jusqu'à nos jours. Vol. I. 4⁰, 512 p. à 2 col. Paris, Quentin. fr. 55. —.

— L'art dans la maison (grammaire de l'ameublement). Nouv. édit. 2 vol. 8⁰, VIII, 267 p., 251 p. Paris, Rouveyre.

Hefner-Alteneck, J. H. Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh. 2. Aufl. Lfg. 91. 4⁰. 6 Taf. Frankfurt, Keller. M. 10. —.

Heiden, M. Aus der Spitzensammlung d. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. (Kunstgewerbeblatt, IV, 1.)

Henke, A. Zinn-Intarsia für massives Holz. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

Heuzey. Une étoffe chaldéenne (le Kannakès). (Revue archéol., 5. 6.)

Hirth. Zur Geschichte des Glases in China. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 61; nach dem „Ostasiat. Lloyd".)

Hofmann, A. Das indische Kunstgewerbe. (Mittheil. d. Nordböhm. Gewerbe-Mus., Juli.)

Jahre, fünfzig, Kunstgewerbe in England. (Bl. f. Kunstgewerbe, XVI, 8.)

Keramik, die, Japans. (Sprechsaal, 36.)

— — Znaimer. (Mitth. d. Nordböhm. Gewerbe-Museums, 8.)

Ketten, zwei, vom Ende des 16. Jahrh. (Kunstgewerbebl., 12.)

Kingsley, R. G. Some Flemish brass. (Art Journal, Oct.)

Köhler, G. Zur Geschichte der ältesten Feuerwaffen. (Anz. d. Germ. Nationalmus., II, 1.)

Kolar, W. Gravirte Ornamente von einem chinesischen Gefässe im k. k. Museum Wien, aufgen. von —. (Gewerbehalle, 11.)

Krell, P. F. Jagd und Jagdgeräthe in alter Zeit. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereins in München, 9. 10.)

Krugbäckerei in Raeren. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Museums, V, 9.)

Kunstgewerbe, das moderne. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

Kunstgewerbe, Tiroler. (D. Handels-Mus., 39.)

Kunstgewerbliches aus München. (Sprechsaal, 32.)

Kunstindustrie, die, Japans. (Sprechsaal, 35.)

Kunz, G. F. Gold ornaments from United States of Columbia. (The American Antiquarian, 5.)

Lavoix, H. Le vase arabe du Marquis Alfieri. (Gaz. des B.-Arts, 1 déc.)

Lefort, P. L'union centrale des arts décoratifs. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Lemling, J. Der Photochemiker und die Hausindustrie. Mit besond. Rücksicht auf d. Wiederhebung der im 14. bis 17. Jahrh. im Rheinlande blüh. Steingut-Kunsttöpferei. 1. Bdchn. gr. 8⁰, VI, 94 S. Halle, Knapp. M. 2. 40.

Lenoir, G. F. Theoretische und praktische Abhandlungen für den Tapezierer, Grundzüge d. Decoration. 8⁰, 294 p. Paris, libr. Juliot.

Lenz, A. Ueber hessische Gläser im k. Museum zu Kassel. (Kunstgewerbebl., IV, 2.)

Léris, G. de. Porcelaines et faïences italiennes. (Revue des arts décor., VIII, 2.)

Les couteaux; leur histoire, leur fabrication. (Magas. pittoresque, 31 août.)

Linas, Ch. de. Le reliquaire de la sainte croix, au trésor de la cathédrale de Tournai. (Rev. de l'Art chrét., oct.)

Luthmer. Chinesisches Porzellan. (Gewerbehalle, 9; nach „Frankf. Ztg.")

Magne, L. L'art dans l'habitation moderne. 4⁰, 78 p. avec 24 gr. Paris, Firmin-Didot & Cie. fr. 5. —.

— L'art dans l'habitation moderne. (Rev. des arts décor., VIII, 3.)

Mahé, E. Les religieuses bibliophiles. I. Elisabeth de Richelieu. (Le Livre, 10 oct.)

Merville, D. Les pionniers de l'industrie: Gutenberg, Bernard Palissy, Denis Papin, Benj. Franklin, Jacquard Fulton, Lebon, Senefelder, Phil. de Girard, Daguerre. 8⁰, 160 p. avec grav. Rouen, Mégard & Cie.

Metallarbeiten des 17. Jahrhunderts, aufgen. von Prof. Lacher in Graz. (Gewerbehalle, 11.)

Mittelalterliche Eisenarbeiten. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Molinier, E. La faïence à Venise. (L'Art, 1 nov.)

Monceaux, H. Histoire des arts décoratifs. 3ᵉ sér. Les Carrelages historiés du moyen-âge et de la renaissance, dessins de A. Guillou. 2 vol. 16⁰, 68 et 88 p. avec grav. Paris, Rouam. fr. 1. 50.

Müntz, E. Manufacture nationale de mosaïque. (Rev. d'Alsace, N. S., I. oct.— déc.)

Nautilusbecher aus Nymwegen, aufgen. von H. Leeuw. (Gewerbehalle, 11.)

Neumann, W. A. Ueber d. bedeutendsten Limousiner u. rheinischen Schmelzarbeiten des 12. u. 13. Jahrhunderts auf d. kirchlichen Ausstellung

in Wien. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIII, 3.)

Notes pour servir à l'histoire des émaux de Nevers, recueillies par un Nivernais. Dessins par Émile Renard. 18⁰, 49 p. Paris, Lechevalier.

Organia, F. Le trésor de Saint-Marc à Venise. gr. 4⁰. Venise, Organia. fr. 320. —.

Oriundi, F. M. Un prezioso cimello nel Museo di Torcello. (Arte e storia, 32.)

Ornamente der Hausindustrie, Stickereimuster ruthenischer Bauern. Hrsg. vom städt. Gew.-Museum Lemberg. 1. Ser. gr. 4⁰, 32 S. Lemberg, Gubrynowicz & Schmidt. M. 10. —.

Ornamentirung von Thonwaare. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 61.)

Orsi, P. Di due crocetto auree del Museo di Bologna e di altre simili trovate nell' Italia superiore e centrale: contributo all' archeologia ed alla storia dell' oreficeria nell' alto medioevo. 8⁰, 84 p. con tav. Bologna, tip. Fava e Garagnani. (Aus: Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, Vol. V, Fasc. III, IV.)

Passepont, L. De la décoration des ancres. (Rev. des arts décor., VIII, 2.)

Planté, J. Les tapisseries du château Amadour (Mayenne). 4⁰, 16 p. et 2 pl. Laval, imp. Moreau.

Podestà, P. Di un monile d'oro antico scoperto in una tomba d'Ameglia in provincia di Genova. (Giorn. ligustico, VII, VIII.)

Porzellane, mit Bronze gefasste. (Sprechsaal, 31.)

Porzellanfabrik, die kgl. sächsische, in Meissen. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 63.)

Porzellanfabrik in Sèvres. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 60.)

Porzellanglasur, aventurinartige. (Sprechsaal, 36.)

Pothier, F. Histoire de l'école centrale des arts et manufactures d'après des documents authentiques et en partie inédits. gr. 8⁰, 559 p. avec 1 médaille et 5 portr. Paris, Delamotte fils. fr. 18. —.

Pottery, Early Persian. (The Athenæum, 3124.)

Prokop, A. Der Teppichschatz im Besitze des Mährisch. Gewerbemuseums in Brünn. (Mitth. der k. k. C.-Comm., N. F., XIII, 3.) (Schluss.)

Prunkschüssel, eine gravirte bronzene, aus dem Besitze des Fürsten Liechtenstein. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus. in Brünn, 8.)

Ramberg, G. Ein Hochaltar (für Stift Heiligenkreuz). (Allg. Kunstchronik, 53.)

Rée, P. J. Ein Bucheinband m. Goldpressungen. (Anz. d. Germ. Nationalmuseums, II, 4.)

— Die beiden Deckel eines Bucheinbandes vom Jahre 1686. (Anz. d. Germ. Nationalmus., II, 5.)

Rénovation des vernis Martin, guide pratique pour leur application. Peinture et vernissage. 8⁰. Paris, Hamelin.

Reorganisation, die, d. französischen Porzellan-Manufactur in Sèvres. (Schweiz. Gewerbebl., XII, 20.)

Riegl, A. Zur Geschichte d. Möbels im 18. Jahrhundert. 2. David Roentgen. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, Nov.)

Rivsalen, E. Musée des arts décoratifs. Une porte en bois sculpté. Par M. Fourdinois. (Revue de l'arch., XIV, 3. 4.)

Rosenberg, M. Gryffenklawen. (Kunst u. Gewerbe, XI.)

— Trinkgefäss von Horn in Silberfassung. (Kunstgewerbebl., IV, 1.)

Sammelmappe, ornamentale u. kunstgewerbliche. Ser. II. f⁰. Leipzig, Hiersemann. à M. 25. —.

Satsuma-Fayencen, die. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, Nov.)

Schlosssaal des 12. Jahrhunderts. (Das Möbel. Von Lambert & Stahl. Heft 3.)

Schneider, F. Ein orientalisches Gebrauchsmesser des 13. Jahrh. (Kunst u. Gewerbe, X.)

— Ein modernes Kunstgebilde und seine Geschichte. (Kunstgewerbebl., IV, 1.)

Schnütgen, A. Die Conkurrenz für die Bronzethüren d. Kölner Domes. (Kunstgewbl., IV, 2.)

Schorn, O. Die Kunsterzeugnisse aus Thon u. Glas. Eine Uebersicht ihrer techn. u. künstler. Entwicklung vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. 8⁰, VIII, 216 S. Leipzig, Freytag. M. 1. —.

Schulze, H. Das Kunstgewerbe einst und jetzt. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 34.)

Simonsfeld, H. Johann Joachim Becher und die Seidenmanufactur in München unter Ferdinand Maria. (Jahrb. f. Münchener Geschichte, I.)

Soil. Potiers et faïenciers tournaisiens. 8⁰, 220 p. et 20 planches hors texte dont 14 en couleurs. Tournai, libr. Vasseur-Delmée. fr. 15. —.

Spitzenindustrie, die, in den ausserschweizerischen Ländern. (Schweiz. Gew.-Bl., 19.)

Stockbauer, J. Die Holzschnitzerei und damit zusammenhängende Arbeiten. gr. 8⁰, VI, 136 S. Leipzig, Quandt & Händel. M. 3. 60.

— Die Holzkästchen im bayerischen Gewerbemuseum. (Kunst u. Gewerbe, XI.)

Tapezierkunst, die. 1. Lfg. f⁰. 8 Chromolith. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Teppich, ein, mit Ahnenwappen. Gobelin vom Jahre 1600 im Museum zu Hildesheim. (Der deutsche Herold, XVIII, 9.)

The industries of the Punjab. (Journal of Indian Art, Oct.)

Thiébault-Sisson. La manufacture de Sèvres. (Nouvelle Revue, 15 oct.)

Thüren des Kölner Domes. (Centralbl. d. Bauverwaltung, Nr. 39a. 40.)

Torr. Greek vases of the 6th century. (The Academy, 803.)

Truhe, die. (Mittheil. des Gew.-Museums in Bremen, 9.)

Ujfalvy. Porzellangruppen und Figürchen aus dem vorigen Jahrh. (Kunst u. Gewerbe, XI.)

Une croix processionnelle du XIVe siècle, au Musée chrétien du Vatican. (Revue de l'Art chrétien, oct.)

Veludo, G. La pala d'oro nella basilica di San Marco in Venezia. 8⁰, 35 p. con tav. Venezia, Organia. (Extr. dell' opera „Il Tresoro di San Marco".)

— La pala d'oro du maître-autel de Saint-Marc à Venise. Traduit en franç. par A. Cruvellié. Venise, Organia. fr. 100. —.

Verdilhac, A. La broderie chez tous les peuples. (Bibliothèque universelle et Revue suisse, oct.)

Vollendung, die, der Bremer Domthüre. (Deut. Bau-Ztg., 78.)

Vorbilder-Sammlung des bayerischen Gewerbemuseums. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., V, 9.)

Wallis, H. Arab lamps. (Athenæum, 24. Sept.)

Weber, H. Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Bamberger Land. (Archiv f. christl. Kunst, 9 fg.)

Werkstätten, die keramischen, und Waarensorten Japans. (Sprechsaal, 39.)

Werkstatt, eine, zur Pflege des Kunstgewerbes. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., V, 9.)

Wettbewerb für die Bronzethüren der Portale des Kölner Domes. (Wochenbl. f. Baukunde, 77—79.)

Wohnungseinrichtung, die, eines californischen Millionärs. (Mittheil. d. Mähr. Gew.-Mus. in Brünn, V, 9.)

Wolthe, G. 9 Bl. Detailzeichnungen (bestehend in Rosetten, Ecken, Mitten und Friesen für Zimmermaler). 1. Serie. Autogr. Imp. f⁰. Leipzig, Scholtze in Comm. M. 3. —.

Zais, E. Die kurmainzische Porzellanmanufactur zu Höchst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Mit 3 Taf. u. 18 Abbild. im Text. gr. 4⁰, IX, 186 S. Mainz, Diemer. M. 20. —.

Zimmermann, K. Bucheinbände aus dem Bücherschatze der kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden. 1. u. 2. Lfg. gr. 4⁰. 6 Taf. in Lichtdr. mit 16 S. Text. Leipzig, E. Twietmeyer. à M. 3. —.

Zukunft, die, der Hausindustrie. (Nordwest, 36.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bestandaufnahme der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Baiern. (Wochenbl. f. Baukunde, 73—76.)

Catalogus der archeologische verzameling van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en wetenschappen, door Groenenveldt. Met aanteekeningen omtrent de op verschillende voorwerpen voorkommende inscripties en een voorloopigen inventaris d. beschreven steenen, door Brandes. Roy.-8⁰, 16 en 392 bl. Batavia, Ernst & Co., 's Hage, Nijhoff. fl. 2. —.

Collon, P. Les curiosités de ma bibliothèque, avec le détail des tableaux, miniatures, estampes, gravures, reliquaires, médailles, coquillages et autres choses rares et précieuses qui sont dans mon cabinet et où l'on trouvera les indications sur Aignay, Vitteaux, Dijon etc. 12⁰, 79 p. Dijon, libr. Grigue. fr. 2. 50.

Correspondance de Belgique. (Chron. des arts, 35.)

Dalmatia, the Quarnero and Istria, with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado. 8⁰. New York, Macmillan.

Eudel, P. Collections et collectionneurs. 18⁰ jés. Paris, Charpentier.

Exhibitions. (The Saturday Review, 8. Oct. — 22. Oct. — 29. Oct. — 5. Nov. — 12. Nov. — 26. Nov.)

Fleury, P. Inventaire des meubles existant dans les châteaux de La Rochefoucauld, de Verteuil et de La Terne, à la mort de François VIII de La Rochefoucauld (1728). 4⁰, 143 p. avec 2 grav. Angoulême, imp. Chasseignac.

Gélis-Didot et G. **Grassoreille.** Le château de Bourbon-l'Archambault. 4⁰, 114 p. avec grav. Paris, Chamerot.

Gower, R. Die Schätze der grossen Gemälde-Galerien Englands. f⁰. Leipzig, Schulze.

Guides Joanne. Trouville, Honfleur, Villerville, Villers-sur-Mer, Houlgate-Beuzeval, Cabourg, Dives. 18⁰. Paris, Hachette.

Guiffrey, J. Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV. 4⁰. Paris, Rouam.

Helferich, H. Ueber die Kunst in England. 2. (Die Kunst f. Alle, III, 2.)

Inventaire général des richesses d'art de la France: Province: Monuments religieux. T. I. — Monuments civils, t. II. 4⁰, 443 et 472 p. Paris, Plon.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Deux. partie. 4⁰, 483 p. Paris, Plon.

Inventarisirung der Bau- und Kunstdenkmale in Baiern. (Deut. Bau-Ztg., 75—77.)

Joanne, P. Bretagne. Avec un appendice pour les îles anglaises de Jersey et de Guernesey. 32⁰. à 2 col. Paris, Hachette.

— Itinéraire de la France. Normandie. 12⁰. Paris, Hachette.

— Itinéraire général de la France. Les Vosges. 12⁰. Paris, Hachette.

— La Suisse, Chamonix et les vallées italiennes. 12⁰. Paris, Hachette.

Mantz, P. Une Tournée en Auvergne. (Gaz. des B.-Arts, 1 déc.)

Melani, A. Non più esposizioni artistiche. (Arte e storia, 28.)

Minor Exhibitions. (Athenæum, 5. Nov.)

Occioni-Bonaffons, G. Guida del Friuli. I. Illustrazione del Comune di Udine. 16⁰ fig., 505 p. cov 11 tav. Udine. L. 7, —.

Pigeon, A. Le mouvement des Arts en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, 1 oct.)

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerisch. Kunstdenkmäler. (Anz. f. schweiz. Alterthkde., 4.)

Sardi, C. L'Arte in Italia. 8⁰. Bologna, Arcivescovile.

Straub, A. Souvenirs et restes d'anciens monuments disparus en Alsace depuis le dix-sept. siècle. (Bull. de la Soc. pour la conservation des monum. hist. d'Alsace, 1887, 1 livr.)

The private collections of England. (The Athenæum, 3123.)

United States. Departement of the Interior: U. S. National Museum. Proceedings. V. 9: 1886. Wash., D. C., Gouvernment Printing Office. 8⁰, 7 + 714 p. with 25 pl.

Wallace. American Museum. (The Fortnightly Rev., Sept.—Nov.)

Amiens.

— Catalogue de la 28me exposition de la Société des amis des arts du départ. de la Somme (1887). 18⁰, 116 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoël.

Amsterdam.

— **Franken,** D. Le „Rijks Museum" d'Amsterdam. (Courr. de l'Art, 39. 46.)

— Wegwijzer door 's Rijks Museum te Amsterdam. 8⁰. Schiedam, Roelants.

Arnhem.

— Musée d'Arnhem. (Courr. de l'Art, 42.)

Athen.

— Musée central d'Athènes. (Courr. de l'Art, 38.)

Augsburg.

— Fugger-Museum in Augsburg. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

— Meisterwerke schwäb. Kunst aus der kunsthistorischen Abtheilung der schwäb. Kreisausstellung Augsburg 1886. Hrsg. v. d. Vorstandschaft der kunsthistor. Ausstellung. 33 Taf. Albertotypie mit erläut. Texte. f⁰. München 1886, Albert. M. 36. —.

Avignon.

— Dons faits au muséum Calvet. 1881 à 1885. 8⁰. Avignon, Seguin frères.

Bar-le-Duc.

— Dons et acquisitions du musée de la ville de Bar-le-Duc, du 1er sept. 1885 au 31 déc. 1886. 18⁰, 12 p. Bar-le-Duc, imp. de l'Indépendance de l'Est. (Extr. du Journ. de l'Ind. de l'Est.)

Barletta.
— **Simone**, S. La puglia medioevale. Barletta. (Arte e storia, 30.)

Berlin.
— Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, XXIII, 5.)
— **Fendler**, A. Die Berliner akademische Kunstausstellung. Rückblick. (Kunstwart, 2.)
— Gedenkblatt an d. Berliner Jubiläumsausstellung von 1886. (D. Bau-Ztg., 75—77.)
— **Puchstein**, O. u. **Furtwängler**. Erwerbungen der königl Museen in Berlin im Jahre 1886. (Jahrb. d. k. d. archäolog. Institus, 3.)
— **Rosenberg**, A. Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 1. 2.)
— **Seidel**, P. Neue Erwerbungen der k. Museen in Berlin. Kupferstichcabinet. (D. Litteratur-Ztg., 48.)

Bologna.
— Esposizione nazionale di belle arti in Bologna 1888: regolamento. 8⁰, 4 p. Bologna, tip. Azzoguidi.

Braunschweig.
— Das Braunschweiger Museum. (Allg. Kunst-Chronik, 35.)
— Museum, das herzogliche, zu Braunschweig. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

Bregenz.
— Aus der Vorarlberger Ausstellung. (Archiv f. christl. Kunst, 11.)
— Die Vorarlberger Landesausstellung. (Wiener Abendpost, 211—213.)
— Von der vorarlbergischen Landesausstellung in Bregenz. (Wochenbl. f. Bankunde, 85. 86.)

Brescia.
— Esposizione al Circolo Artistico, Brescia. (Arte e storia, 28.)

Brüssel.
— Betheiligung Ungarns an der Ausstellung in Brüssel 1888. (Centralblatt f. Glasind. u. Keramik, 61.)
— Le Salon de Bruxelles. (Chron. des Arts, 31 fg. — Courr. de l'Art, 45.)
— Musée communal de Bruxelles. (Courrier de l'Art, 39.)
— Musée royal d'antiquités et d'armures de Belgique. (Courr. de l'Art, 39.)
— Stadtmuseum zu Brüssel. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)
— **Weale**, W. H. J. The société de l'art ancien en Belgique. (The Academy, 806.)

Bulak.
— The Boulaq Museum. (The Athenaeum, 17. Sept.)

Cherchell.
— Musée de Cherchell. (Courr. de l'Art, 39 u. 45.)

Cluny.
— Musée de Cluny. (Courr. de l'Art, 42.)

Compiègne.
— **Leroi**, P. Le Musée Vivenel, à Compiègne. (Courr. de l'Art, 38 fg.)

Dijon.
— Catalogue des ouvrages exposés au palais des États de Bourgogne par la Société des amis des arts de la Côte-d'Or. 12⁰, 105 p. Dijon, imp. Darantière.
— **d'Arbaumont**, J. et L. **Marchant**. Le trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon d'après ses anciens inventaires. 4⁰, XXVIII, 128 p. avec armoiries. Dijon, imp. Darantière.

Dinkelsbühl.
— **Pohlig**, C. Th. Dinkelsbühl in seiner Vorzeit und Gegenwart. [Aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst".] hoch 4⁰, 12 S. Leipzig, Seemann. M. —. 50.

Douai.
— **Leroi**, P. Musée de Douai. (Courr. de l'Art, 43.)
— Musée de Douai. (Courr. de l'Art, 38. 39. 41. 42.)

Doullens.
— **Durrand**, G. Église Saint-Pierre de Doullens. 8⁰. Amiens, imp. Douillet. (Extr. du t. XXIX des Mém. de la Soc. des Ant. de Picardie.)

Dresden.
— Aquarellausstellung, die, in Dresden. (Kunstwart, 1. — Kunstchronik, XXIII, 2.)
— **Dörgel**, O. Ausstellung von Aquarellen, Pastellen u. Handzeichnungen in Dresden. (D. Bau-Ztg., 68.)
— **Meyer**, A. B. Publicationen aus dem königl. ethnograph. Museum zu Dresden. VI. f⁰. Leipzig 1886, Klinkhardt. M. 30. —.
— **Woermann**, K. Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Hrsg. von der Generaldirection der kgl. Samml. f. Kunst u. Wissenschaft. Gr. Ausg. 8⁰, XXVIII, 887 S. M. 5. —. Kl. Ausg. 8⁰, X, 336 S. M. 1. 80. Dresden, Warnatz & Lehmann.

Florenz.
— **Carocci**, G. Le Gallerie ed i Musei di Firenze. (Arte e storia, 31.)
— Esposizione della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti. (Arte e storia, 28.)
— Esposizione donatellina nel R. museo nazionale in Firenze. 8⁰, 47 p. Firenze, Bencini. L. 1. —.
— Restauri al portico esterno di S. Croce. — Restauri di S. Trinità. — Il Museo dell' Opera di S. Maria del Fiore. — Al Circolo artistico. — La chiesa di S. Ambrogio. (Arte e storia, 29.)

Frankfurt a. M.
— **Luthmer**, F. Das Rothschild-Museum zu Frankfurt a. M. (Vom Fels z. Meer, 4.)
— **Merhèly**. Herr Prof. Theodor Levin u. das Städel'sche Institut. gr. 8⁰, 15 S. Berlin, Walther & Apolant. M. —. 50.
— Musée de Francfort. (Courr. de l'Art, 37. 39.)
— **Pillet**, P. Musée de Francfort. (Courr. de l'Art, 38.)
— Von der photographischen Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 34.)

Geisenheim.
— Auction, die, der Freih. v. Zwierlein'schen Kunstsammlung in Geisenheim. (Mittheil. d. Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

Genua.
— Esposizione della Società promotrice di Belle Arti. (Arte e storia, 28.)
— La raccolta Varni in Genova. (Arte e storia, 31.)

Grenoble.
— **Leroi**, P. Musée de Grenoble. (Courrier de l'Art, 42.)

Haarlem.
— **Blomfild**, R. T. Haarlem. (Portfolio, Sept.)

Hamburg.
— **Lichtwark**, A. Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. 8⁰, VII, 40 S. Hamburg, O. Meissner's Verlag. M. 1. —.

Hermannstadt.
— Kunstausstellung in Hermannstadt. (Allg. Kunstchronik, 36.)

Jekaterinburg.
— **Simonson**. Die sibirisch-uralische Ausstellung in Jekaterinburg. (Balt. Monatsschrift, 7.)

Innsbruck.
— Ausstellung v. Schülerarbeiten in Innsbruck. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, Nov.)

Ipswich.
— **Art at Ipswich.** (The Athenaeum, 3130. 3131.)

Karlsruhe.
— **A. H.** Die Ausstellung für Kunstschmiedearbeiten. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 9.)
— Aussteller, die badischen, auf d. Concurrenz-Ausstellung deutscher Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. (Bad. Gew.-Ztg., 37.)
— Ausstellung von deutschen Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. (Kunst u. Gewerbe, 10.)
— **Freydorf,** A. v. Die Ausstellung für Kunstschmiedearbeiten. (V. Fels z. Meer, 1887/88, 2.)
— Kunstschmiedearbeiten, deutsche, aus der Concurrenzausstellg. z. Karlsruhe 1887. 1. Lfg. f⁰. (6 Lichtdr.-Taf.) Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhdlg. M. 5. —.
— **Meyer,** F. J. Die Concurrenz-Ausstellung deutscher Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. (Kunstgewerbebl., 12.)
— **Rosenberg.** Ausstellung von Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe i. B. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, 8.)
— **Winnefeld,** H. Beschreibung d. Vasensammlung der grossh. vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe. Mit 1 Taf. 8⁰, X, 193 S. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verl. M. 2. —.

Kiel.
— Kieler Münzkatalog. Verzeichniss der Münzsammlung d. schleswig-holstein'schen Museums vaterländ. Alterthümer. Hrsg. von Handelmann und Klander. I. Bd., 4. Heft. Kiel, Universitäts-Buchhandlung.

Köln.
— Ausstellung, die, der Entwürfe für d. Bronzethüren des Kölner Domes. (D. Bau-Ztg.)
— **Bredius,** A. Auktion d. Gemäldesammlungen v. Münchhausen, Franz Reichardt, J. P. Weyer u. A. Köln, 28. u. 29. Oct. 1887. (Kunstchron., XXIII, 6.)

Kuttenberg.
— **Veselsky,** P. M. Der Fremdenführer in der k. freien Silberberg- u. Münzstadt Kuttenberg. Ein Wegweiser für jene, welche die daselbst befindl. Bau- u. Kunstdenkmäler kennen lernen wollen. Mit 12 Abbildgn. 8⁰, 116 S. Kuttenberg 1886, Solc. M. 1. 50.

Laon.
— Musée de Laon. (Courr. de l'Art, 37.)

Leipzig.
— Museum, das, alterthümlicher Musikinstrumente des Herrn Paul de Wit in Leipzig. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

Lemberg.
— Ausstellung, polnisch-ruthenische archäologische, in Lemberg 1885. f⁰, 50 Lichtdr.-Taf. m. V, 34; II, 28 S. Text. Lemberg 1885. (Leipzig, T. O. Weigel.) M. 30. —.

Lille.
— Musées de Lille. (Courr. de l'Art, 38. 41. 42.)

Lodi.
— **Caffi,** M. Lodi. Demolizioni. (Arte e stor., 33.)

London.
— **Anderson,** W. Descriptive and historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. 8⁰. London, Longmans.
— Die Londoner Kunstmuseen. (Allgem. Ztg., B. 298.)
— Erwerbungen des British Museum im Jahre 1886. (Jahrb. d. k. deut. archäol. Inst., 3.)
— La Galerie nationale. (Bibl. universelle et Revue suisse, oct.)
— **Loftie,** W. J. Round about London: Historical, Archaeological, Architectural, and Picturesque Notes, suitable for the Tourist, within a Circle of Twelve Miles. With Map, Index &c. 5th. 12mo, 148 p. Stanford.

London.
— The Crime and the Gallery. (The Saturday Rev., 5. Nov.)
— The institute of painters in oil. (The Saturday Rev., 3. Dec.)
— The Royal Society of British Artists. (The Saturday Rev., 3. Dec.)
— The Verestchagin Exhibition. (The Saturday Rev., 15. Oct.)

Lüttich.
— Album de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège. f⁰. Liège, Claesen.

Lunéville.
— **Helmie,** C. Courrier de Lunéville. (Courr. de l'Art, 39. 43.)
— **Peyryès,** G. Courrier de Lunéville. (Courr. de l'Art, 42.)

Lyon.
— Catalogue des œuvres de Jean-Baptiste Chatigny, peintures, dessins et sculptures, exposées au Palais du commerce. (Janv.—février 1887.) 8⁰, 30 p. Lyon, imp. Waltener & Cie.

Madrid.
— Musée national archéologique de Madrid. (Courr. de l'Art, 45.)
— Vol d'objets d'art à Madrid. (Chron. des Arts, 35.)

Mailand.
— Esposizione della Società di Belle Arti. (Arte e storia, 27. 28.)
— **Melani,** A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 40. 44.)
— Musées de Milan. (Courr. de l'Art, 41.)

Manchester.
— Critical Notices of the Pictures and Water-Colour Drawings in the Royal Jubilee Exhibition. 8⁰, 71 p. Manchester, John Heywood. 6 d.

Middelburg.
— Musée de Middelbourg. (Courr. de l'Art, 39.)

Morlaix.
— **Puyo,** E. Catalogue des tableaux, dessins, gravures et statues exposés au musée de la ville de Morlaix. Morlaix, imp. Chevalier.

Moskau.
— **Lessing,** J. Die Kunstsammlungen in Moskau. (Deutsche Rundschau, Dec.)

München.
— **Berlepsch,** H. E. Die japanische Kunstausstellung zu München. (Allg. Ztg., 250, 2. Beil.)
— Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München im Jahre 1888. (Kunstchronik, XXIII, 3. — Kunstgewerbebl., IV, 1. — Mitth. d. k. k. österr. Museums, X.)
— Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. Programm. (Mittheil. des Gewerbe-Mus. zu Bremen, 8. — Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Ver. in München, 9. 10.)
— Die permanente Kunst- u. Gewerbe-Ausstellung in der Theatinerstrasse. (Sprechsaal, 38.)
— Heilmann's permanenter kunstgewerblicher Bazar in München. (Wartburg, 7. u. 8.)
— Kunstgewerbe-Ausstellung, deutsch-nationale, zu München 1888. (Verhandl. d. Ver. f. deut. Kunstgewerbe in Berlin, 13.)
— Permanente Kunst- u. Gewerbe-Ausstellung. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 38.)
— Schüler-Ausstellung der Akademie. München im August. (Wartburg, 7 u. 8.)

Nantes.
— **Bastard**, C. L'art rétrospectif aux expositions de Nantes en 1886. 12⁰, 52 p. Nantes, imp. de l'Union Bretonne.
— **Champury**, E. Le Musée de l'Oratoire. (Courr. de l'Art, 37.)
— — Courrier de Nantes: Épilogue de l'Exposition. — Découvertes archéologiques. (Courr. de l'Art, 44.)

Nevers.
— Catalogue officiel des exposants et des produits de l'exposition industrielle de 1887 de la ville de Nevers. 8⁰, 104 p. et plan. Nevers, imp. Vallière. fr. —. 75.

New York.
— Museums in New York. (The American Antiquarian, 5.)

Norwich.
— Musée de Norwich. (Courr. de l'Art, 39.)

Nürnberg.
— **Essenwein**, A. Nachtrag zu dem Aufsatz: Die Sculpturensammlung des Germanischen Nationalmuseum u. s. w. (Anzeig. d. German. Nationalmuseums, II, 5.)
— Nuremberg. (The Saturday Rev., 17. Sept.)
— **Rée**, P. J. Führer durch die Sebalduskirche in Nürnberg. (Kunstchronik, XXIII, 5.)

Orléans.
— **Pelletier**, E. Le Musée de peintures d'Orléans. 8⁰, 18 p. Orléans, Herluison.

Paris.
— **A.** Le Musée national des arts décoratifs. (L'Art pour Tous, 652. 653.)
— Au Musée du Louvre. (Chron. des Arts, 33.)
— **Bernard**, F. C. Salon de 1887; Notice sur l'église N.-Dame d'Etretat. 8⁰. Paris, Chaix.
— **Berty**, A. et L. M. **Tisserand.** Topographie historique du vieux Paris. Région occidentale de l'Université. 4⁰. Paris, Imp. nationale, libr. Champion.
— **Bournand**, F. Paris-Salon 1887 par les procédés phototypiques d'E. Bernard et Cie. 8⁰. Paris, libr. Bernard.
— Catalogue du musée Grévin. 2ᵉ éd. 8⁰, 36 p. Paris, imp. Chaix.
— Catalogue illustré du musée Grévin, almanach Grévin. 46ᵉ éd. 8⁰, 44 p. Paris, imp. Chaix.
— Catalogue illustré de l'exposition d'œuvres d'aquarelle (compositions, études, copies, souvenirs de voyages) de Charles Toché. 8⁰, 16 p. et 6 grav. à l'aquatinte d'après les aquarelles de l'artiste. Paris, Monnier et Cie.
— (**Champier.**) La 9ᵉ exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Rev. des arts décoratifs, VIII, 3.)
— **Chennevières**, H. Exposition de gravures du siècle. (Gaz. des B.-Arts, 1 déc.)
— Collection de M. C. de L'Écluse. Monnaies de tous les pays du monde et bibliothèque numismatique. 8⁰, 238 p. Paris.
— **Eudel**, P. L'hôtel Drouot et la curiosité en 1885—86. 6ᵉ année. 8⁰. Paris, Charpentier.
— Exposition de M. Puvis de Chavannes. (Chron. des Arts, 35.)
— Exposition internationale de peinture et de sculpture, dans la galerie Georg. Petit 8⁰. Paris, Renou et Maulde.
— Exposition Universelle de 1889. (Courr. de l'Art, 37. 45. 46. — Chron. des Arts, 33.)
— **Goetschy**, G. Matin-Salon. Petit f⁰. à 2 col., 24 p. avec 32 grav. Paris.
— **Gonse**, L. Les projets de l'Administration des Beaux-Arts au Musée du Louvre. (Chron. des Arts, 34 fg.)

Paris.
— **Helmont**, L. L'Exposition des Fusains et Dessins de M. Léon Lhermitte. (Courrier de l'Art, 47.)
— **Joanne**, P. Paris. New edition. 32⁰. Paris, libr. Hachette et Cie.
— La vente de l'atelier d'Émile Vernier. (Courr. de l'Art, 47.)
— La vente des Diamants de la Couronne. (Chron. des Arts, 31.)
— Le Musée du Louvre avant 1815. (Intermédiaire des cherch. et curieux, 25 sept.)
— Le nouveau directeur des Beaux-Arts. (Chron. des Arts, 32.)
— **Leroi**, P. Une vente d'Autographes. (Courr. de l'Art, 43.)
— **Marc**, G. L'Auvergne au Salon de 1887. 8⁰. Clermont-Ferrand. Mont-Louis.
— **Martin**, A. Guide du visiteur. La peinture et la sculpture au Salon de 1887. 18⁰. Paris, imp. Hennuyer.
— Musée Carnavalet. (Courr. de l'Art, 42.)
— Musée de la Comédie-Française. (Courr. de l'Art, 42.)
— Musée du Trocadéro. (Courr. de l'Art, 42. 46.)
— Neuvième Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Courr. de l'Art, 39.)
— **Roux**, A. Les artistes italiens au Salon de Paris. 8⁰. Rome, Forzani.
— **Spuller**, E. Musée du Louvre. (Courr. de l'Art, 46.)

Parma.
— Exposizione di belle arti nel settembre 1887 e concorsi ai premû nazionali di pittura, scultura e architettura del premio artistico perpetuo parmense e premio Rizzardi-Poleni. 8⁰. Parma, Ferrari.

St. Petersburg.
— **Jundolow**, A. E. Ukasatjel K'sborniku materjalow dlja istorji Imperatorskoj Akademji Chudoschestw. (Index zur Materialiensammlung f. die Geschichte d. kais. Akademie der Künste bei ihrem hundertjähr. Bestehen.) 8⁰, 354 p. St. Petersburg, M. Stassjuljewitsch. R. 2. —.

Poitiers.
— **Brouillet**, P. A. Notice des tableaux, dessins, gravures, statues, objets d'art anciens et modernes, curiosités etc., composant les collections de la ville de Poitiers. Deux. partie. 16⁰, 732 p. Poitiers, imp. Marcireau.

Quimper.
— Musée de Quimper. (Courr. de l'Art, 47.)

Reims.
— **Jadart**, H. Les monuments historiques de Reims, compte-rendu et table analytique de l'ouvrage publié en 10 fascicules avec le dessins d'Eugène Leblan (1882—86). 8⁰, 14 p. Reims, Michaud.
— **Valabrègue**, A. Le musée de Reims et la collection Lundy. (Courr. de l'Art, 44.)

Rennes.
— Musée de peinture et de sculpture de Rennes. (Courr. de l'Art, 45.)

Rieti.
— **Desanctis**, P. Notizie storiche sopra il tempio cattedrale, il capitolo, la serie dei vescovi ed i vetusti monasterii di Rieti. 8⁰, 126 p. Rieti. L. 2. —.

Rom.
— **Ambrosiani**, V. L'Exposition romaine de tapisseries, tissus, dentelles etc. (Revue de l'Art chrétien, oct.)

Rom.
— **Dargenty,** G. Exposition des envois de Rome. (Courr. de l'Art, 44.)
— **Moreu,** H. Courrier de Rome. (Courr. de l'Art, 46.)
— **Musées** du Vatican. (Courr. de l'Art, 39.)
— **Quirinus.** Courrier de Rome. (Courrier de l'Art, 41. 44.)

Rouen.
— **Bouquet,** F. Rouen aux principales époques de son histoire jusqu'au XIX[e] siècle. 2[e] éd. augm. Description des monuments par G. Dubosc. Gr. 4⁰. Rouen, libr. Augè.
— Guides Joanne. Rouen. Paris, libr. Hachette.
— **Le Breton,** G. Les artistes normands au Salon rouennais en 1882; rapport sur le prix Bouchot. 8⁰, 42 p. et pl. Rouen, imp. Cagniard.
— Musée des antiquités départementales, à Rouen. (Courr. de l'Art, 38.)

Saint-Dizier.
— Musée de Saint-Dizier. (Courr. de l'Art, 42.)

Sèvres.
— Une crise à la manufacture de Sèvres. (Courr. de l'Art, 38.)

Stockholm.
— Das Nordische Museum. (Germania, Vierteljahrsschr. f. deutsche Alterthumskde., XXII, 3.)

Torcello.
— **Renan,** A. Torcello. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Trier.
— Kunst-Ausstellung, christliche, zu Trier. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., V, 9.)

Tulle.
— **Fage,** R. La vieux Tulle. La porte Chanac. 8⁰. Tulle, imp. Crauffon.

Varallo.
— Società per la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia. (Arte e storia, 29.)

Venedig.
— **Billung,** H. Das Kunstgewerbe auf d. Kunstausstellung zu Venedig. (Kunst u. Gewerbe, X.)
— **Boito,** C. La mostra nazionale di belle arti in Venezia. (Nuova antologia, 1. Nov.)
— Esposizione nazionale, Venezia 1887. Quadri e statue. f⁰, 64 p. fig. Milano, Fratelli Treves. L. 3. —.

Venedig.
— **Rellteck,** W. Ueber den geplanten Umbau Venedigs und die Gefährdung seiner historischen Schönheiten. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 70—71.)
— **Stello,** P. Esposizione artistica nazionale in Venezia. (Arte e storia, 30 fg.)

Versailles.
— **Bosq,** P. Versailles et les Trianons. Ouvrage illustré par Goutzwiller. 8⁰, VIII, 280 p. Paris, Laurens. fr. 3. 50.
— **Dutilleux,** A. Notice sur le muséum national et le musée spécial de l'école française à Versailles (1792—1823). 4⁰, 40 p. Versailles, imp. Cerf et fils.
— Exposition de Versailles. (Chron. des Arts, 31.)
— Guide illustré des palais et jardins de Trianon. Catalogue des objets d'art. 16⁰. Versailles, Bernard.

Vézelay.
— A Vézelay. (Courr. de l'Art, 42.)

Vicenza.
— **Rumor,** S. Musaeum lapidarium Vicentinum. Città e borghi. 8⁰, 325 p. Vicenza. L. 4. —.

Weimar.
— Schätze, die, des Goethe-National-Museums in Weimar. 1. Lfg. f⁰. (6 Bl. mit 8 S. Text.) Leipzig, Titze. M. 3. —.

Wien.
— ***Berlepsch,** H. E. Eine Schüler-Ausstellung im k. k. österr. Museum f. Kunst u. Industrie zu Wien. (Allg. Ztg., B. 312.)
— **Falke,** J. Epilog zur kirchlichen Ausstellung. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, X.)
— Jubiläumsausstellung, die, des Oesterr. Museums. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, X.)
— Jubiläumsfeier des k. k. Oesterr. Museums f. Kunst und Industrie im Jahre 1889. (Kunstgewerbebl., IV, 2.)
— Les monuments de Vienne. f⁰. Vienne, A. Lehmann.

Wolverhampton.
— Musée de Wolverhampton. (Courr. de l'Art, 39.)

Ypern.
— Catalogue du musée de la ville d'Ypres et des tableaux exposés à l'hôtel de ville. 12⁰, 96 p. Ypres, Simon Lafonteyne. fr. 1. —.

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Dec. 1887 bis 1. März 1888.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Architektonische Innendecoration, die, als Unterrichtsgegenstand. (Deutsche Bau-Ztg., 97. 98.)

Behandlung, zur, der Bronzedenkmäler. (Deut. Bau-Ztg., 101—104.)

Bénard, Ch. L'esthétique d'Aristote. (Séances et travaux de l'académie des sciences morales et politiques, déc.)

Biese, A. Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter u. in der Neuzeit. gr. 8⁰, VIII, 460 S. Leipzig 1888, Veit & Co. M. 8. —.

Christenthum und Malerei. (Histor.-polit. Blätter f. das kathol. Deutschland, 101. 1.)

Christliche Kunst. (Deutsche evangel. Kirchen-Ztg., herausg. von A. Stöcker, I, 50.)

Concurrenz-Ausstellung von Schüler-Zeichen- u. Modellirarbeiten in Russland. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterricht u. dessen Förderung in Preussen, II, 10.)

Day, L. F. Una vailable Art. (Art Journ., Nov.)

Denyer, A. Linear Perspective for the Use of Schools of Art. Hockliffe (Bedford).

Empire-Stil, der. (Wieck's Gew.-Ztg., 47.)

Fachschule, die, der Malerinnung in Spandau. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 49.)

Fink, F. Die Handwerkerschulen, die Landesbaugewerkschule u. die Kunstgewerbeschulen im Grossherz. Hessen. Geschichtliche Entwicklung dieser Anstalten seit dem Jahre 1837 u. deren Bestand im Jahre 1886. gr. 8⁰, IV, 177 S. Darmstadt, Bergsträsser. M. 2. —.

Frick, O. Bemerkungen über Art und Kunst des Sehens. (Lehrproben u. Lehrgänge aus d. Praxis d. Gymnasien u. Realschulen, 13. Heft.)

Gallo, N. La scienza dell' arte. 8⁰, 411 p. Torino, L. Roux e C.

Gegen den Strom. Flugschriften einer litterar.-künstlerischen Gesellschaft. 3. Heft: Unsere Kunstpflege! 3. Aufl. Wien, Gerold's Sohn. gr. 8⁰, 38 p. — Heft 13: Moderne Kunstliebhaberei. 2. Aufl. 31 p.

Gietmann, G. Zur christlichen Aesthetik. (Stimmen aus Maria-Laach, 1888, 1 u. 2.)

Göller's ästhetische Lehre. (Deutsche Bau-Ztg., 101—104.)

Goetz, W. Die Frage des Handfertigkeitsunterrichtes in der deutschen Schweiz. Eigenes u. uneigenes Meinen. gr. 8⁰, III, 120 S. Davos, Richter. M. 2. —.

Guichard, E. L'harmonie des couleurs. Livr. I à 8. Pl. I à 144 formant un choix de 1296 combin. p. l'association des couleurs de la toilette et les œuvres d'art. Les dixhuit livraisons. Paris, A. Goubaud & fils. fr. 80. —.

Heeremann. Die christliche Kunst u. ihre Stellung zu der Gegenwart. (Archiv f. kirchliche Kunst, XI, 8.)

Henriet, F. Petite question d'esthétique. Le Titre. (L'Art, 1 janv.)

Holzmüller. Ueber das Zeichnen auf höheren Schulen. (Pädagog. Archiv, XXX, 1.)

Jäde, F. Beiträge zur Anleitung im Zeichnen ornamentaler, vornehmlich spiralförmiger Figuren. gr. 8⁰, 12 p. m. 16 Taf. Weimar, Böhlau.

Karminroth für Miniaturmalerei. (Corresp.-Blatt z. D. Maler-Journ., 46.)

Klimke, A. Anleitung zum Malen auf Porzellan und Glas für Dilettanten. 3. verm. Aufl. mit 62 Holzschnitten. 8⁰, 114 p. Leipzig, G. Wolf. M. 1. 75.

Lachner, C. Das Fachzeichnen nach Modellen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, II, 9.)

Lehrhefte f. den Einzelunterricht an Gewerbe- u. Handwerkerschulen, herausg. v. K. Lachner. I. Abth., 2. Abth. 1.—3. Heft, 3. Abth. 1. Heft u. 5. Abth. 1. Heft. qu. 4⁰ à 6 Bl. Leipzig, Seemann. M. —. 40.

Lienert, E. Ueber elementaren Modellirunterricht. (Schweiz. Gewerbebl., 22.)

Lübke, W. Deutsche Renaissance. (Allg. Ztg., Beil., 357.)

Luthmer. Ueber das Wesen u. die Anwendung des Contours. (Deut. Maler-Journ., II, 1.)

Malerfarben und Malmittel. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 44.)

Zur Megede, A. Wie fertigt man technische Zeichnungen? Berlin, Polytechnische Buchhandlung, 1887. M. 1. 20.

Mussely. Le grand concours international des sciences et de l'industrie de Bruxelles en 1888. Son origine, son organisation, ses travaux préparatoires et son developpement. 4⁰, XXXIX, XV, 206 p. avec gravures et une pl. Bruxelles, imp. Ad. Mertens. fr. 10. —.

Nolhac, P. Beaux-arts et archéologie. (Polybiblion, nov.)

Organisation, die, des gewerblichen Unterrichtswesens. (Oberösterr. Gewerbebund, 6.)

Pélle, E. et C. **Baude.** L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse. 8⁰, illustré. Larousse. fr. 2. —.

Preisvertheilung bei Ausstellungen. (Kunstwart, I, 4.)

Reichenbach, W. Kunst und Staat. (Kunstwart, I, 5.)

Reisberger, L. Die Farbenbindemittel. (Der Colorist, 21. u. 29.)

Reuter. Constructives Zeichnen nach der Anschauung. (Zeitschr. f. gew. Unterricht, II, 9.)

Schasler's „Principienfehler d. modernen Aesthetik", Selbstanzeige. (Kunstwart, I, 4.)

Schliepmann, H. Die Kunstauffassung des Rococo. (Ostdeut. Kunstgew.-Bl., 1.)

Schmaedel, J. Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. (Allg. Ztg., B. 331.)

Sehen, vom, der Maler. (Kunstwart, I, 9.)

Tabak, der, und die Kunst. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVI, 10.)

Taylor, J. S. A descriptive Handbook of modern Whater-Colours. 12⁰, 74 p. London, Winsor & Berton. 1 sh.

Ueberproduction. (Blätter f. Kunstgewerbe, 11.)

W. G. Ueber das Zeichnen in den gewerblichen Fortbildungs- und Handwerkerschulen. (Oberösterr. Gewerbebund, 6.)

Weysser, K. Auf und Ab. Fortgesetzte ästhet. und auch andere Betrachtungen. gr. 8⁰, 50 p. Baden-Baden, Sommermeyer. M. —. 80.

Wobeser, B. Anleitung zur Brillant-Perlmutter-Malerei unter Glas (Perlmutter-Imitation). Mit 8 Vorlagen. 4⁰, 15 p. Leipzig, Zehl. M. 2. —.

Zukunft, die, der Architektur. (Kunstwart, I, 8.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Achelis. Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. 8⁰. Marburg, Elwert. M. 2. —.

Ackermann, T. Antiquar. Katalog Nr. 205: Kunst und Kunstgeschichte. 1384 Nos. München.

Akropolis, die, von Athen. (Allg. Ztg., Beil. 342.)

Antonin. Aus Rumelien. St. Petersburg 1886. 4⁰, 650 p., mit 18 Taf. (Russisch.) [Erst in diesem Jahre erschienen als Separatpublication der k. russ. archäol. Ges.]

Archäologische Sammlung, die, von Herrn S. A. Masaraki, mit Illustrationen von Sachen, welche der Besitzer 1886 in Kurganen d. Poltawa'schen Gouvernements (Kreis Romny) gefunden hatte. (Njiwa, St. Petersburg, Nr. 34.) — (Russisch.)

Atlas, un, archéologique de la Bible. (Monde, 23 déc.)

Ausgrabungen, die, auf der Akropolis zu Athen. (Deutsche Bau-Ztg., 1. 2.)

Ausgrabungen in Aegypten. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Ausgrabungen, neuere, im Grabfelde von St. Lucia bei Tolmein. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Baethgen, E. De vi ac significatione galli in religionibus et artibus Graecorum et Romanorum. Dissertatio inauguralis. gr. 8⁰, 41 p. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. M. 1. —.

Baumgarten, F. Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. Beil. zum Jahresbericht des grossherz. Gymnasiums zu Wertheim, 1886/87. 4⁰. Progr. Nr. 575, 37 S. Wertheim a. M.

Beaulieu, C. Les Grands artistes du XVIIIe siècle. 8⁰. Bloud et Barral. fr. 5. —.

Behla, R. Die vorgeschichtlichen Rundwälle im östlichen Deutschland. Eine vergleichend-archäolog. Studie. Mit e. prähist. Karte. gr. 8⁰, X, 210 p. Berlin, Asher & Co. M. 6. 50.

Beissel, S. Die Cistercienser-Abtei Bronnbach. Eine kunstgeschichtliche Studie. (Stimmen aus Maria-Laach, 1881, 1.)

Benoit, A. Le serpent, emblème des chirurgiens et des médecins. (La Revue nouvelle d'Alsace-Lorraine, VII, 9.)

Bertrand, A. Note sur les fouilles de Saint-Maur-les-Fossés (découverte d'un cimetière gaulois). (Acad. des inscriptions et belles-lettres, 1887, juill.—sept.)

— Nouvelle note sur les mosaïques découvertes à Sousse (Hadrumète) par les soins du 4e régiment de tirailleurs. (Acad. des inscriptions et belles-lettres, 1887, juill.—sept.)

Blanchère. Note sur une mosaïque représentant le cortège de Neptune, découverte à Hadrumète et transportée au musée de Tunis. (Acad. des inscriptions et belles-lettres, 1887, juill.—sept.)

Le Blant, E. Note sur une pierre gravée publiée par Gruter. (Acad. des inscriptions et belles-lettres, 1887, juill.—sept.)

Bobrinski, A. Kurgane und zufällige archäologische Funde bei dem Oertchen Smela. Tagebücher fünfjähriger Ausgrabungen. St. Petersburg. (Russisch.) 4⁰, mit 24 Taf. u. 2 Kart.

Boeheim, W. Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek (Inventare und Rechnungsbücher). (Jahrb. der kunsthistor. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, VII.)

Böhlau, J. Eine melische Amphora. (Jahrb. des k. deutsch. archäolog. Instituts, II, 4.)

Boesch, H. Urkunden und Auszüge aus dem Archiv u. d. Bibliothek des german. Museums in Nürnberg. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, VII.)

Brizio, E. Tombe e Necropoli galliche della provincia di Bologna. (Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le Provincie di Romagna, V, 5 u. 6).

Brugsch, H. Das Herakleion an der Canalmündung. (Zeitschr. für ägyptische Sprache und Alterthumskunde. Leipzig 1887, Heft 3.)

Cagnat. Nouvelles explorations épigraphiques et archéologiques en Tunisie. 8⁰, 192 p. Paris, Leroux. fr. 3. 50.

Christ, K. Nochmals Maia-Rosmerta. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Cloquet, L. La personne de Jésus. (Revue de l'Art chrétien, 1 janvier.)

Comparetti, D. Le recenti scoperte archeolog. in Creta. (Nuovo Antologia, 16 Febbr.)

Conze, A. Teuthrania. (Mitth. des k. deutsch. archäolog. Instituts, Athenische Abthlg., XII, 3.)

Courajod, L. Les véritables origines de la Renaissance. (Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

Cristofori. Le tombe dei papi in Viterbo e le chiese di s. Maria in Gradi, di s. Francesco e di s. Lorenzo: memorie e documenti sulla storia medioevale viterbese. XI, 470 p., 8 fig. Siena, Bernardino. L. 5. —.

Curtius, E. Studien zur Geschichte der Artemis. (Sitzungsberichte der kgl. Acad. d. Wissensch. zu Berlin, 22. Dec.)

Deloche. Cachets et anneaux de l'époque mérovingienne. (Revue archéologique, nov.—déc.)

Deniker. Le préhistorique en Allemagne. (Revue d'anthropologie, 1888, 1.)

Denkmäler d. klassischen Alterthums zur Erläuterung d. Lebens der Griechen u. Römer in Religion, Kunst u. Sitte. Lexikalisch bearb. v. B. Arnold, H. Blümner, W. Deecke etc. u. dem Hrsg. A. Baumeister. Mit Abbildgn., Karten u. Farbendruck 31—44. Lfg. 4⁰, 1137—1480 S. München, Oldenbourg. M. 1. —.

Derenbourg, J. Quelques observations sur le sarcophage de Tabnit, roi de Sidon. (Acad. des inscriptions et belles-lettres, 1887, juill.—sept.)

Destunis, G. S. Historisch-topographischer Abriss über die Mauern auf der Landseite von Konstantinopel. (Arbeiten des 6. archäolog. Congresses in Odessa [1884.] Bd. III. Odessa.) — (Russisch.)

Dieulafoy's Ausgrabungen in Susa. (Globus, 1887, Nr. 21 fg.

Duhn. L'archeologia in Italia e l'Istituto archeologico germanico di Roma. (Nuova Antologia, 1. Dicembre.)

„Ecclesiastical" Stone found in the City wall of Chester. (Athenæum, 11. Febr.)

Eidam, H. Ausgrabungen römischer Ueberreste in und um Gunzenhausen. gr. 8⁰, 24 S., mit Abbildungen. Nürnberg, Ebner.

Erbes. Die hl. Cäcilia im Zusammenhang mit d. Papstkrypta sowie der ältesten Kirche Roms. (Zeitschr. f. Kirchengeschichte, IX, 1—3.)

Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und Kunstgewerbe in Orig.-Aufnahmen, gezeichnet und hrsg. von F. E. 19.—22. Heft. f⁰. 48 Photolith. mit 4 Bl. Text. Leipzig 1887, Seemann. à M. 4. —.

Favier. Catalogue des Mss. de la Soc. d'Archéologie lorraine. Nancy, Wiener 1887.

Ferguson, R. S. Report of excavations in Cumberland, „per lineam valli". (Archæologia Aeliana, Vol. XII, Nr. 2.)

Friedrich II. in der bildenden Kunst. (Grenzboten, 49.)

Fröhlich. Die sogenannten Römerschanzen in der Bácska. (Ungarische Revue, December.)

Fund von Bleifiguren in Kärnthen. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Fundchronik. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, II, 7.)

Funde auf dem Esquilin in Rom. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Gardner, P. Classical Archæology wider and special. Introductory lecture. 8⁰. Oxford, Oct. 19, 1887. London.

Gatti, G. Antichi monumenti esistenti in S. Stefano del Cacco. (Bullet. della Commiss. archeol. comunale di Roma. Gennaio.)

Germain, L. Église de Mont-devant-Sassey. Iconographie du portail. (Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Grabhügel bei Byblo in Galizien. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Graul, R. Einführung in die Kunstgeschichte. Textbuch zur Schulausgabe d. kunsthistor. Bilderbogen. gr. 8⁰, VIII, 112 S., mit eingedr. Holzsch. Leipzig 1887, Seemann. M. 1. 40.

Grenat. Fundbericht aus dem Canton Wallis. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1888, 1.)

Hach. Das sog. Ansveruskreuz bei Ratzeburg. (Zeitschr. der Gesellsch. f. schleswig-holstein-lauenburgische Geschichte, Bd. XVII.)

Hamdy. Mémoire sur une nécropole royale découverte à Saïda. (Revue archéologique, Sér. III, Tome X.)

Hauser, A. Die Kunst in Dalmatien. III. Die neuere Zeit. (Oesterr.-ungar. Revue, Dec.)

Heierli, J. Vorrömische Gräber im Canton Zürich. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1888, 1.)

Heuzey. La masse d'armes et le chapiteau assyrien. (Revue archéologique, nov.—déc.)

Hitzig, H. Zur Pausaniasfrage. Festschrift des philologischen Kränzchens in Zürich. S. 55—96.

Hodgkin, T. Blatum Bulgium, or Notes on the camps of Birrens and Burnswark. (Archæologia Aeliana, Vol. XII, Nr. 2.)

Holmes, S. A roman building at Cilurnum. (Archæologia Aeliana, Vol. XII, Nr. 2.)

Hulsébos, G. A. On a roman tombstone in the Carlisle Museum. (Archæologia Aeliana, Vol. XII, Nr. 2.)

Humann, C., **Bohn,** R., **Fränkel,** M. Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1883 bis 1886. Vorläufiger Bericht. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1 u. 2.)

J. H. La légende de la Licorne ou du Monocéros par le Dr. Fréd. Schneider. (Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. VI. Bd., 2. Hälfte. VII., VIII. Bd. Wien 1888. A. Holzhausen. fl. 60. —.

Jahresbericht, sechzehnter, der histor.-antiquar. Gesellschaft Graubündten. Jahrg. 1886.

Ilg. Zur Wiener Künstlergeschichte des XVI. Jahrhunderts. (Monatsbl. d. Alterthumsvereins zu Wien, 4. Jahrg., 11.)

Jpolyi, A. Kleinere Schriften. IV. Bd.: Kunsthistorische Studien, im Auftrag des Verfassers, nach dessen Tod herausgeg. von V. Bunyitay. Budapest 1887. Franklin, 566 S. (Ungarisch.)

Irvine. Notes on Miscellaneous Antiquities. (The Journ. of the British Archæol. Assoc., 43, 4.)

Kirchhoff, A. Inschriften von der Akropolis zu Athen aus der Zeit nach dem Jahre des Archon Eukleides. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wissensch. zu Berlin, 1887, Heft 50 u. 51.)

Klein, J. Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzial-Museum zu Bonn. (Jahrbücher d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIV.)

Koenen, C. Fischeln. Römergrab. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Kondakow, N. P. Byzantinische Kirchen und Denkmäler in Konstantinopel. 229 S., mit 50 Lichtdrucken. (Arbeiten des 6. archäolog. Congresses in Odessa [1884]. Bd. III. — (Russ.)

Kroker, E. Katechismus der Archäologie. Uebersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Alterthums. Mit 3 Taf. u. 127 Abbildgn. 8⁰, XII, 189 S. Leipzig, Weber. M. 3. —.

Kuhnert, E. Eine neue Leukippidenvase. (Jahrbuch d. k. deut. archäolog. Instituts, II, 4.)

Lanciani, R. La „Venus hortorum Sallustianorum". (Bulletino della Commiss. archeol. comunale di Roma, Gennaio.)

Lissauer, A. Die prähistorischen Denkmäler der Provinz Westpreussen und der angrenzenden Gebiete. Mit 5 Taf. und der prähistor. Karte d. Prov. Westpreussen in 4 Blättern. gr. 4⁰, XI. 210 S. Leipzig 1887, Engelmann in Comm. M. 20. —.

Loeschke, G. Archaische Niobidenvase. (Jahrbuch d. k. deut. archäolog. Instituts, II, 4.)

Ludwig Salvator, Erzherzog. Paxos und Antipaxos. 4⁰, XV, 480 S., mit 87 eingedr. Abbildgn., 98 Taf. u. 5 Plänen. Würzburg 1887, Woerl. M. 30. —.

Marucchi, O. Nuova descrizione della casa delle Vestali e degli edifizi annessi. Roma. 8⁰.

Maspero, G. Egyptian Archæology. Translated from the French by A. B. Edwards. 8⁰, 326 p., Grevel.

Mehlis, C. Die neuen Ausgrabungen bei Obrigheim in der Pfalz. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française du Caire sous la direction de E. Grebaut. Tome IV. Monuments pour servir à l'histoire de l'Egypte chrétienne aux IVe et Ve siècles. 4°. Leroux. fr. 60. —.

Milchhöfer, A. Vorläufiger Bericht über Forschungen in Attika. (Sitzungsberichte d. kgl. Acad. d. Wissensch. zu Berlin, 15. Dec.)

Monceaux, P. Le grand temple du Puy-de-Dôme; Le Mercure gaulois et l'histoire des Arvernes. (Revue historique, janvier—février.)

Mordtmann, J. H. Inschritten aus Bithynien. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts, Athenische Abthlg., XII, 3.)

Morgan. Notes on a Roman Villa near Yatton. (The Journal of the British Archæological Association, 43, 4.)

Mórocz, E. Die Todtenbestattung und Gräber der Römer. (Programm des Gymnasiums zu Papa. 1887.) (Ungarisch.)

Mosaikbrunnen in Pompeji. (Berliner philol. Wochenschr., 49.)

Müllner, A. Eine Silberplatte mit slavischer Inschrift. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Müntz, E. Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge. Première série. 18°. Leroux. fr. 5. —.

— La première Renaissance à Naples. (Chronique des arts, 24 déc.)

Nécropole, la, de Myrina. Recherches archéologiques exécutées par E. Pottier, S. Reynach et A. Veyries. Tome II. 4°. Thorin. Complet — fr. 120.

Neuwirth. Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. gr. Roy. 8°. Prag, Calve. M. 10. —.

Nolhac. Nicolas Audebert, archéologue orléanais. (Revue archéologique, nov.—déc.)

Objets indiens, sur quelques, trouvés près de Guaymas-Mexique. (Revue d'ethnogr., VI, 3.)

Opitz. Die vier Apostel. (Archiv für kirchl. Kunst, herausgeg. von Prüfer, XI, 8 u. 9.)

Overbeck, J. Archäologische Miscellen. Aus dem Renunciationsprogramm der phil. Facultät der Universität Leipzig. 4°. L. 35 S.

— Griechische Kunstmythologie. Besonderer Thl. III. Bd. 5. Buch: Apollon. 1. Lfg. Mit 5 Lichtdrucktaf. (Münzen) u. 19 Fig. im Text. Lex.-8°, VI, 320 S. Leipzig 1887, Engelmann. M. 10. —.

Poisignon, A. Römische Töpferei zu Riegel. (Schauinsland, XIII, 1. u. 2.)

Prähistorische Funde aus der Gegend von Teplitz in Böhmen. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Prost. Les anciens sarcophages chrétiens dans la Gaule. (Revue archéolog. Sér. III. Tome X.)

Regel, W. Abdera. (Mitth. des k. deut. archäol. Instituts. Athenische Abthlg., XII, 3.)

Renaissance, deutsche. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration und Kunstgewerbe in Orig.-Aufnahmen. Red. des Gesamtwerkes A. Scheffers. 213. u. 214. Lfg. f°. Leipzig 1887, Seemann. à M. 2. 40.

Renaissance- und Barockstil, deutscher. Eine systemat. Auswahl aus den Sammelwerken von Ortwein-Scheffers u. s. w. (In 30 Lfg.) 1. u. 2. Lfg. hoch 4°. (à 10 Taf.) Leipzig, Seemann. à M. —. 80.

Revellat. Notice sur une inscription tumulaire d'une flaminique découverte à Antibes. (Revue archéologique, nov.—déc.)

De Rosny. Les Antilles. Étude d'ethnographie et d'archéologie américains. Ouvrage posthume, publié par Mme. Devaux. 4°. 152 p. avec fig. Paris, Maisonneuve frères et Leclerc. fr. 9. 75.

Salmon. Le décret pour l'expropriation des monuments mégalithiques de la commune de Carnac. (L'Homme, 25 nov.)

— Tumulus avec dolmen et cromlech de Kerlescan. (L'homme, 10 nov.)

Sch. Das Mithraeum von Ostia. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

— Neues Mithraeum von Heddernheim. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIV.)

Schaafhausen. Römische und fränkische Gräber in Gondorf an der Mosel. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Schierenberg. Die Mithräen in Ostia und Heddernheim und die Externsteine. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Schmarsow, A. Aus dem Kunstmuseum der Schule zu Rugby. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1. u. 2.)

Schoemann, G. F. Antiquités grecques, traduit de l'allemand par C. Galucki. Tome II. 2e partie. gr. 8°. A. Picard. fr. 5. 50.

Schuchhardt, C. Vorläufiger Bericht über eine Bereisung der pergamenischen Landschaft. (Sitzungsberichte der k. Akad. d. Wissensch. zu Berlin, 22. Dec.)

Schüddekopf, K. Winckelmann und John Wilkes. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII. 5.)

Seidel, P. Friedrich der Grosse als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1. u. 2.)

St. Michael, der Patron der Begräbnissbauten und der Thürme. (Der Katholik, Oct.—Nov.)

Sybel, L. Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundriss. Mit 1 Farbentaf. u. 380 Textbildern. Lex.-8°, XII, 479 p. Marburg, Elwert's Verlag. M. 12. —.

Tempel, ein, des pythischen Apollo auf Kreta. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Veith. Römischer Grenzwall an der Lippe. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. LXXXIV.)

Vercoutre. La nécropole de Sfax et les sépultures en jarres. (Revue archéologique, sér. III, Tome X.)

Vernaz. Notes sur des fouilles à Carthage, 1884 bis 85. (Revue archéologique, sér. III, Tome X.)

Villefosse, H. Fragments de la frise du temple de Magnésie du Méandre, nouvellement découverts. (Revue archéologique, nov.—déc.)

Vögelin, S. Meilenstein von Wyl bei Baden. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1888, 1.)

Weizsäcker, P. Die Beschreibung des Marktes von Athen und die Enneakrunosepisode bei Pausanias. (Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, Bd. CXXXV.)

Wever, G. Die römischen Bäder zu Badenweiler. (Schauinsland, XIII, 1 u. 2.)

Widter, A. Die Denkmale der weissen Frau und ihrer Sippschaft. (Ber. und Mitth. des Alterthums-Vereins zu Wien, XXIV.)

Wiederauffindung, über die, des Kabirion bei Theben in Böotien. (Kunstchronik, 9. Febr.)

Wieser, F. Germanischer Grabfund aus Trient. (Zeitschr. des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 31.)

Wilson, T. Prehistoric Archæology in Western Europe. (The Americ. Antiquarian and Oriental Journal, X, 1.)

Winter, F. Vasen auf Karien. (Mitth. des k. deut. archäol. Instituts, Athen. Abthlg., XII, 3.)

Winter, F. Die altattische Kunst. (Jahrb. d. k. deut. archäolog. Instituts, II, 4.)
— Die „kleinasiatischen" Terrakotten. (Kunstchronik, XXIII, 13.)

Wosinsky, M. Das prähistorische Schanzwerk von Lengyel, seine Erbauer und Bewohner. (Ungarische Revue, 1888, 2.)

Würdinger. Mittheilungen über vorgenommene Ausgrabungen. (Sitzungsberichte der philos.-philolog. u. histor. Classe d. baier. Akad. d. Wissensch., 1887, II. 2.)

Zimmermann, H. Urkunden, Acten und Regesten aus dem Archiv des k. k. Ministeriums des Innern. (Jahrb. d. kunsthistor. Sammlung d. Allerh. Kaiserhauses, VII.)

IIa. Nekrologe.

Amendola, Battista, Bildhauer in Neapel. (Courr. de l'Art, 52.)

de Beaumont, Charles Eduard, Genremaler und Illustrator in Paris. (Kunstchronik, XXIII, 16.)

Becker, August, Landschaftsmaler in Düsseldorf. (Kunstchronik, XXIII, 12.)

Begas, Adalbert, Porträt- und Genremaler in Nervi bei Genua. (Kunstchronik, 2. Febr.)

Bertheau, Armand, Maler in Limoges. (Courrier de l'Art, 6.)

Bésanoff, Ivanovich, Architekt in St. Petersburg. (Chronique des arts, 10 déc.)

Bochet, Jean, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 24 déc. — Courrier de l'Art, 4.)

Bonvin, François, Genremaler in Paris. (Chron. des arts, 24 déc. — Kunstchronik, XXIII. 12.)

Clément, Félix Auguste, franz. Maler in Algier. (Chron. des arts, 18 févr. — Courr. de l'Art, 7.)

Cochrane, John C. Architekt in Chicago. (Courr. de l'Art, 5.)

Demare, Henri, französischer Zeichner. (Le Livre, 10 janvier.)

Dyckmans, Joseph Laurens, belgischer Genremaler. (Kunstchronik, XXIII, 15.)

Franz, Julius, Bildhauer in Berlin. (Kunstchron., XXIII, 12.)

Gay, Victor, französischer Architekt. (Bonnaffé, E.: Gaz. des B.-Arts, 1 janv. — Helbig, J.: Revue de l'Art chrétien, janv. — Chronique des arts, 14 janv.)

Gualandi, Michelangelo, Kunstschriftsteller in Bologna. (Archivio storico dell' arte, I, 1.)

Guenepin, Jean-François, französischer Architekt. (Chronique des arts, 7 janv. — Courrier de l'Art, 2.)

Heger, Heinrich, Architekturmaler in München. (Kunstchronik, 19. Febr.)

Lambros, Paul, Numismatiker in Athen. (Sallet, A.: Zeitschr. f. Numismatik, XV, 4.)

Lavergne, Claudius, Glasmaler und Kunstschriftsteller in Paris. (Kunstchronik, XXIII, 15. — Courr. de l'Art, 2. — Chron. des arts, 14 janv.)

Matout, Louis, Maler in Paris. (Courr. de l'Art, 4. — Chron. des arts, 4 février.)

Mauve, Anton, holländischer Thier- und Landschaftsmaler. (Courr. de l'Art, 7.)

Minutoli-Waldeck, Alexander, Freiherr von, Sammler und Forscher in Friedersdorf bei Gräfenberg in Schl. (Kunstchron., XXIII, 12.)

Palizzi, Joseph, Maler in Paris. (Chronique des arts, 7 janv. — Kunstchronik, XXIII, 14. — Courrier de l'Art, 2.)

Pletsch, Oskar, Zeichner in Niederlössnitz bei Dresden. (Kunstchronik, XXIII, 15. Chron. des arts. 21 janv. — Courr. de l'Art, 5.)

Questel, Charles-Auguste, französ. Architekt. (Chron. des arts, 4 février. — Courr. de l'Art, 5. — Kunstchronik, 19. Febr.)

Reid, William, englischer Kunstgelehrter. (Le Livre, 10 janvier.)

Rousseau, Philipp, französischer Stilllebenmaler. (Kunstchronik, XXIII, 11. — Chron. des arts, 10 déc. — Courr. de l'Art, 49.)

Scheffers, August, Architekt in Leipzig. (Kunstchronik, 19. Febr.)

Siret, Adolphe, Herausgeber des belg. Journal des beaux-arts in Antwerpen. (Kunstchronik, XXIII, 15. — Courr. de l'Art, 2. — Chron. des arts, 14 janv.)

Thiébault, französischer Giesser. (Courrier de l'Art, 6.)

Truphême, François, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 28 janv. — Courr. de l'Art, 4. — Kunstchronik, 2. Febr.)

Vischer, Fr. Th., Aesthetiker. (Lemke, C.: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 4. — Kirchbach, W.: Kunstwart, I, 4.)

III. Architektur.

Altarschranken mit Säulenstellungen (Ikonostasen). (Der Kirchenschmuck, XIX, 1.)

Ambrosiani, V. La nouvelle façade de l'église cathédrale de Santa Maria del Fiore à Florence. (Revue de l'art chrétien, janvier.)

Bachelin, A. Porte de la rue des Moulins à Neuchâtel 1874, avec pl. (Musée neuchât., 7.)

Bäder, die römischen, in Bath. (Deut. Bau-Ztg., 9—11.)

Barone, N. Giovanni de Gilio, architetto ed ingegnere napolitano. (Archivio storico per le province Napoletane, XII, 4.)

Bau, zum, der Herz Jesu Kirche in Graz. (Der Kirchenschmuck, XIX, 1.)

Beltrami, L. Il restauro della Chiesa di San Francesco in Bologna. (Archivio storico dell' Arte, I, 1.)

Bennett. The Architect of Salisbury Cathedral. (The Archæological Journal, XLIV, Nr. 176.)

Berthelé, J. De quelques influences auvergnates et périgourdines, dans les églises romanes du Poitou et de la Saintonge. (Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Bischof, E. St. Aegidienkirche zu Nürnberg. (Architektonische Rundschau, 1888, 2. Heft.)

Borchardt, L. Ein babylonisches Grundrissfragment. (Sitzungsberichte d. k. preuss. Akad. d. Wissensch., V, 2. Febr.)

Borsari, L. Le mura e porte di Servio. (Bulletino della Commiss. archeol. comunale di Roma. Gennaio.)

Brüne. Façade des Ackerbau-Ministeriums in Paris. (Architekt. Rundschau, 1888, 2. Heft.)

Burgey, M. Das katholische Kirchenbauwesen in der Pfalz und die k. baier. Staatsbaubehörden. Erlebnisse aus den letzten Jahren, mit besond. Rücksicht auf 14 verworfene Kirchenpläne des Architekten J. Lucas in Mainz. Mit 8 Text-Illustr. gr. 8⁰, V, 113 S. Mainz 1887, Kirchheim. M. 1. 50.

Cayley. Some Architectural Notes on Rouen Cathedral. (The Antiquary, Febr.)

Champeaux et Gauchery. Les travaux d'architecture et de sculpture exécutés par Jean de France, duc de Berry. (Gaz. archéol., 9 u. 10.)

Clarke, J. T. A Doric shaft and base found at Assos. 8⁰, 21 p. (Papers of the Archæological Institute of America.)

Conservator, ein österreichischer, über das alte Rathhaus zu Reichenberg in Böhmen. (Deut. Bau-Ztg., Nr. 3, 6—8.)

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, autographisch gezeichnet und herausgeg. von Studirenden der k. techn. Hochschule. [Abthlg. I. u. II.] 18 Lfg. gr. f⁰, 12 Bl. Berlin, Wasmuth in Comm. M. 4. 50.

Doerpfeld, W. Der alte Athenetempel auf der Akropolis III. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts, Athenische Abthlg., XII, 3.)

Durm, J. Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom. Zwei Grossconstructionen der italien. Renaissance. Mit 4 Kupfertaf. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen".] f⁰, 19 p. Berlin, Ernst & Korn. M. 10. —.

Eichhorn, A. Die Akustik grosser Räume nach altgriechischer Theorie. 8⁰, 76 S., mit 4 Taf. Berlin, Ernst & Korn.

Entwürfe zu einer öffentlichen Bibliothek und Kunsthalle für die Städte Pittsburg-Alleghany. (Centralbl. der Bauverwaltung, 49a, 50.)

Erker, die, der Stadt St. Gallen. Herausgeg. vom Ingenieur- und histor. Verein St. Gallen. Lfg. 1—5.

Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und Kunstgewerbe in Orig.-Aufnahmen. 23. u. 24. Heft. Leipzig, Seemann. à M. 4. —.

Façade, die, des Florentiner Domes. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII, 5.)

Fontaine à Jérusalem. (Magasin pittor., 15 déc.)

Fox. The Roman Villa at Chedworth, Gloucestershire. (The Archæolog. Journ., XLIV, Nr. 176.)

Galland. Renaissancestudien in Hannover. (Allgemeine Bau-Ztg., H. 1.)

Gartenhäuser, die, des Palazzo Giustiniani zu Padua. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 15. Dec.)

Gatti, A. La basilica di S. Petronio ed il concorso per la sua facciata: rassegna critica con illustrazioni dell' autore. Bologna, stab. tip. succ. Monti, 1887. 8⁰, fig. 182 S. L. 2. 50.

Geymüller. Bramante et la restauration de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan. (Gaz. archéol., 7. 8.)

Gropius und **Schmieden**. Das neue Gewandhaus in Leipzig. Mit 19 Taf. in Stich und Farbendr. f⁰, 9 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 36. —.

Handbuch der Architektur. Herausgegeben von J. Durm etc. II. Thl., III. Bd., 2. Hälfte. Lex.-8⁰. Darmstadt 1887, Bergsträsser: Die Baukunst des Islam. Von J. Franz-Pascha. Mit 216 in den Text eingedr. Abbildgn. und 4 Taf., VI, 150 S. M. 11. —.

Heideloff, C. Der kleine Altdeutsche [Gothe] oder Grundzüge des altdeutschen Baustyls. Zum Handgebrauch für Architekten und Steinmetzen. 3 Curse. 8⁰. Nürnberg, Korn. M. 14. 40.

Herdtle, H. Die Bauhütte. Eine Samml. architekton. Details. 43.—45. Heft. hoch 4⁰. à 12 Taf. Stuttgart 1887, Wittwer. à M. 2. 50.

Ilg, A. Das Wienerische Architektenbuch Johann Indau's von 1686. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

— Der Wiener Architekt Anton Ospel. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

— Die Testamente der Fischer von Erlach. (Die Presse, 353.)

— Zur Geschichte der Pfarrkirche in Kaltenleutgeben. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Keussen. Beitrag zur Baugeschichte des Düsseldorfer Schlosses. (Zeitschr. des Bergischen Geschichtsvereins, 1886.)

Kirche, die, Santa Maria del Miracoli in Venedig. (Centralbl. der Bauverwaltung, 51.)

Kirchenbau, der älteste steinerne, ostwärts der Elbe. (Centralbl. der Bauverwaltung, 52a, 53.)

Koch, J. und F. **Seitz.** Das Heidelberger Schloss. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰, 10 Lichtdr.-Taf. u. 1 Bl. Text. Darmstadt, Bergsträsser. M. 20. —.

Lachner, K. Architektonische Reisestudien. 2.: Die oberschlesischen Holzkirchen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 15. Dec.)

Lessing, O. Bauornamente der Neuzeit. II. Bd., 3. Lfg. f⁰. (20 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Wasmuth. à M. 20. —.

Leybold, L. Das Rathhaus der Stadt Augsburg, erbaut 1615—1620 von Elias Holl. Mit kurzem histor. Text von A. Buff. 5—7 Lfg. f⁰. Berlin, Claesen & Co. à M. 9. —.

Lind, K. Studie über die kirchlichen Baudenkmale romanischen und gothischen Styles in Niederösterreich. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Loftie, W. J. The Guildhall of the city of London. (Art Journ., nov.)

Maussurow, B. Die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem in ihrer ältesten Gestalt. Aus dem Russ. übers. von A. Boehlendorff. gr. 8⁰, 59 S., mit 4 Taf. Heidelberg, Koester. M. 2. —.

Merz, H. Die Krönung des Ulmer Münsterthurmes. (Christliches Kunstblatt, 1887, Nr. 12.)

Moellinger, C. Die deutsch-romanische Architektur in ihrer organischen Entwicklung. Mit Illustr. u. 52 lithogr. Taf. I. Bd. 2. Lfg. Lex.-8⁰, 64—96 S. Leipzig 1887, Seemann. à M. 2. —.

Monuments anciens. (Revue de l'Art chrétien, Chronique, janvier.)

Del Moro, L. La facciata di S. Maria del Fiore, illustrat. storica e artistica. Disp. V. Firenze. f⁰, 4 S., con 2 tav. La dispensa L. 6. —.

Mozzani, T. Repertorio tecnico-bibliografico ad uso dell' ingegnere architetto. Roma, tip. Metastasio. 8⁰, 128 p. L. 4. —.

Museum, das königl., für Völkerkunde in Berlin. Mit 3 Kupfertaf. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen".] Lex.-8⁰, 10 p. Berlin 1886, Ernst & Korn. M. 2. —.

Neubauten, Wiener. Serie A: Privatbauten. III. Bd. Herausgeg. von L. Tischler. 7. Lfg. f⁰, 7 Kupfertaf. Wien 1887, A. Lehmann. à M. 20.

— Dasselbe. Serie B: Wiener Monumentalbauten. II. Bd. 6. u. 7. Lfg. gr. f⁰. Ebd. 1887. à M. 12.

Nix, G. H. Praktisches und theoretisches Handbuch der Treppenbaukunst. Werthvoll für Architekten etc. Herausgeg. unter theilweiser Mitbenutzung von C. H. Stoevesandt's gleichnam. Werke. 2. Heft. gr. 4⁰, 12 S., mit 3 Taf. Leipzig 1887. Scholtze. à M. 2. 25.

Oppler, E. Architektonische Entwürfe. Profanund Kulturbauten, innere Einrichtungen, Decorationen, Möbel, kunstgewerbl. Gegenstände, Denkmäler etc. Veröffentlicht von F. Schorbach. 12. u. 13. Lfg. f⁰. à 5 Taf. m. 2 Bl. Text. Halle 1887, Knapp. à M. 4. —.

Piolin, P. Le moine Raoul, architecte de l'église abbatiale de Saint-Jouin-les-Marnes et de B. Raoul de la Fusbaye. (Revue des questions historiques, oct.)

Pöhlmann. Der Dom zu Würzburg. (Archiv des histor. Vereins von Unterfranken, Bd. XXX.)

Puchstein, O. Das ionische Capitell. 47. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellschaft zu Berlin. gr. 4⁰, 68 S., m. eingedr. Illustr. Berlin 1887, G. Reimer. M. 3. —.

Rahn, G. R. Schloss Chillon. Ein Umbauproject aus dem 13. Jahrh. (Schweiz. Bau-Ztg., X, 1.)

Rameau, B. Le Valais historique. Châteaux et seigneuries. 62 p. et 47 photogr. Sion, Galerini.

Reichensperger, A. Die logisch-mathematische Gesetzmässigkeit des Kölner Domes. (Jahrbuch für Philosophie und speculative Theologie, II. Bd., 3. Heft.)

Reisemittheilungen aus Urbino und Umgegend. (Centralbl. der Bauverwaltung, 6.)

Reste einer römischen Villa, gefunden bei Aurisina. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Reste einer römischen Villa, gefunden zu Barcolo bei Triest. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Richter, P. Staffage und Architektur. 3. Heft. f⁰, 4 Chromolith. mit 1 S. Text. Leipzig 1887, C. S. Naumann. à M. 4. —.

Robins, E. C. The Temple of Solomon: A Review of the Various Theories respecting its Form and Style of Architecture. 8⁰, 61 S. With 6 Plates. Whittaker.

Bückwardt, H. Kölner Neubauten. Eine Sammlung der schönsten Façaden der in der Neuzeit in Köln a. Rh. ausgeführten Bauten. Photogr. Orig.-Aufnahmen in Lichtdr., herausgeg. von H. R. 1. Serie. 30 Taf. 2 Aufl. f⁰. Berlin 1887, Claesen & Co. M. 36. —.

Ruine Waissenegg. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Sammlung von Schlössern, Jagdschlössern und Burgen. Entworfen und ausgeführt von R. Bergau, Eyrich, F. Hitzig etc. 40 Bl. 33 Kupferst. und 7 Chromolithogr. f⁰, 1 Bl. Text. Berlin Ernst & Korn. M. 30. —.

Schloss Kurzweil. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Schmidt, F. Das Stiftungshaus in Wien. (Architektonische Rundschau, 1888, 2. Heft.)

Schnell. Grundriss der Klostergebäude von Bildhausen nach dem Stande von 1788 nebst Erläuterungen. (Archiv des histor. Vereins von Unterfranken, Bd. XXX.)

Schwörbel. Das Heribertsmünster zu Deutz. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Simpson. Some Suggestions of Origin in Indian Architecture. (The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, XX, 1.)

Stade, P. Ueber den Einfluss des Klimas und der geographischen Verhältnisse auf die Bauthätigkeit der Menschheit. (Samml. gemeinverständl. wissensch. Vorträge, N. F., 2. Jahrg., 19. Heft.)

Stefanie-Brücke, die, über den Donaucanal in Wien. Mit 4 Taf. Abbildgn. (Allgem. Bau-Ztg., 11. 12.)

Sunko und J. **Graus.** Die Pfarrkirche in Cilli. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Tempel der Roma und des Augustus auf der Akropolis von Athen. (Berl. philol. Wochenschr., 49.)

Theater, das neue deutsche, in Prag. (Kunstchronik, XXIII, 15.)

Tuckermann, A. L. A Short History of Architecture. 12⁰, VIII, 168 S. New-York.

Viollet-le-Duc, E. Comment on construit une maison (histoire d'une maison). 7e édit. 18⁰, 328 p., avec 62 dess. par l'auteur. Paris, Hetzel et Cie. fr. 4. —.

Wernicke, K. Pausanias und der alte Athenetempel auf der Akropolis. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts. (Athenische Abthlg., XII, 3.)

Wettbewerbung, die erste, für die Mailänder Domfaçaden. (Centralbl. der Bauverwaltung, 49 a. 50.)

De Witte. L'arc de triomphe d'Orange. (Revue archéologique, Sér. III, Tome X.)

Zukunftsbauten, Berliner. (Nord u. Süd, Januar.)

IV. Sculptur.

Anselmi, A. Dell' altare invetriato di Pietro Paolo Agapiti in Jesi e di altre sue maioliche nei paesi vicini. (Arte e storia, V, 1.)

Auffindung, die, des Löwenfrieses in Susan. (Aus allen Welttheilen, XIX, 4.)

Barnabei. Di un lavoro di Jacopo da Benevento, falsamente attribuito ai della Robbia. (Atti r. accademia dei Lincei, ser. IV, vol. II, fasc. 3.)

Benndorf. Ueber einen in Eleusis gefundenen Marmorkopf. (Anz. d. k. Akad. d. Wissensch. in Wien, 1887, Nr. XXV, 16. Nov.)

Berggruen, O. Victor Tilgner's Bildhauerwerke. (Die graph. Künste, X, 6.)

Bildhauer, ein moderner österreichischer (Myslbek). (Zeitschr. für bildende Kunst, XXIII, 5.)

Castan, A. Le sculpteur français Pierre-Étienne Monnot, citoyen de Besançon, auteur du „Marmorbad" de Cassel. Notice sur sa vie et ses ouvrages 1657—1733. gr. 8⁰, 78 p., mit 1 Photogravure. Besançon 1888. Cassel, Klaunig. M. 2. 50.

Cellini. The Life of B. Cellini. Newly Translated into English by John Addington Symonds. 2 vol., 8⁰, 860 p. Nimmo.

Debron. La chevelure et la barbe dans la sculpture. (Correspondent, 25 oct.)

Eggers, F. und K. **Eggers.** Christian Daniel Rauch. IV. Bd., 2. Hälfte. gr. 8⁰, XVII, 167—470. Berlin, C. Duncker. M. 6. —.

Entwürfe, die, zum Mozartdenkmal in Wien. (Kunstchronik, XXIII, 16.)

Falke, J. Heiligen-Figuren. (Kunstwart, 6.)

Farcy, L. Statues de la Vierge et de Saint-Jean à l'église de Saint-Cyr-sur-Loire. (Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Festing, F. L'art de la fonderie des métaux en Allemagne à la fin du moyen-âge. Pierre Vischer et le tombeau de Saint-Sebald. (Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Garibaldi-Denkmäler in Oberitalien. (Kunstchr., XXIII, 14.)

Geigel, F. Der Würzburger Bildschnitzer T. Riemenschneider. (La Revue nouvelle d'Alsace-Lorraine, VII, 7.)

Gercke, A. Apollon der Galliersieger. (Jahrbuch des k. deut. archäol. Instituts, II, 4.)

Giraux. Les sculpteurs Veirier et Dubreuil, les peintres Achard et Nolaire. (Revue de l'art français, nov.)

Gnoli, D. Le opere di Donatello in Roma. (Archivio storico dell' Arte, I, 1)

Grabmal, das, Friedrichs I. in Schleswig und das Edo-Wincken-Denkmal in Jever. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII, 4.)

Grabmale, vier ältere, in der St. Stephanskirche zu Wien. Mit 5 Textillustr. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Héron de Villefosse. Fragments de la frise du temple de Magnésie du Méandre, nouvellement découverts. (Revue archéologique, nov.—déc.)

Heydemann, H. Pariser Antiken. 12. Hallisches Winckelmannsprogramm. 4⁰, 91 S., mit 2 Taf. und 8 Holzschn. Halle.

Hoffmann, A. Aegis oder Bogen? Zur Erklärung des Apollo vom Belvedere. (Allgem. conservat. Monatsschr., Januar.)

J. H. La Châsse de Sainte-Waudru. (Revue de l'Art chrétien, janvier.)

Ihm, M. Relief aus Rüdenau im Odenwald. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Koepp, F. Giganten in Waffenrüstung. (Jahrbuch d. k. deut. archäol. Instituts, II, 4.)

Kondoleon. Beschreibung einiger Sculpturen des Museums der Ev. Schule in Smyrna. (Ῥοδών, ἐτήσιον περιοδικὸν σύγγραμμα ἐκδιδόμενον ὑπὸ τῆς ἀγαθοεργοῦ ἀδελφότητος Σμύρνης "Ὅμηρος. Ἔτος α'. Athen 1887. p. 101—107.)

Kraus, F. X. Altar von Weisweil. (Schauinsland, XIII, 1 u. 2.)

Leisching, E. Ein Werk des Andrea Brustoloni. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Lind, K. Mittelalterliche Grabmale in Heiligenkreuz. Mit 28 Textillustr. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Loeschke, G. Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. gr. 4⁰. (8 S.) Dorpat 1887 (Karow). M. —. 40.

Löwy, E. Zur Geschichte des Torso vom Belvedere. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 15. Dec.)

Mariet, Jérôme, le sculpteur. (Interméd. des chercheurs et curieux, 25 oct.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst. 5. Lfg. f⁰. 97—120 S. mit 10 Lichtdr.-Taf. Frankfurt a. M. 1887, Foesser Nachf. in Comm. à M. 6. —.

Pirkmayer, F. Einiges über Antonio Dario. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Plastik, farbige. (Der Sprechsaal, 52.)

Reber, F. Brunn's Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. (Allgem. Ztg., Beil., 28.)

R[illegible]nach, S. La Vénus drapée au musée du Louvre. (Gaz. archéol., 9 u. 10.)

— **La Vénus de Cnide. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)**

— Courrier de l'Art antique. IV. (Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

Révillout. Une statue de chien au musée Égyptien du Louvre. (Gaz. archéol., 9 u. 10.)

Robert, C. Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses. (Jahrbuch d. k. deut. archäol. Instituts, II, 4.)

Rondot, N. Sculpteurs de Lyon. (Revue de l'art français, 10.)

Saloman, G. Om mångfärgad marmorskulptur. (Ny Svensk Tidskrift för Kultur etc., Oct.)

Sch. Die Sculpturen von Neumagen an der Mosel. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Schmarsow. Die Kaiserkrönung im Museo Nazionale zu Florenz. (Preuss. Jahrb., 2. Heft.)

Schuster, A. Urkundliche Mittheilungen, betr. ein nicht zur Aufstellung gelangtes Grabdenkmal für Herzog Karl II. von Münsterberg-Oels. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, 64. Ber.)

Schwab. Un bas-relief de la Renaissance. (Revue archéologique, nov.—déc.)

Schweisthel. L'image de Niobé et l'autel de Zeus Hypatos. (Gaz. archéol., 9 u. 10.)

Six, J. Ein Porträt des Ptolemaios VI. Philometor. (Mitth. d. k. deut. archäol. Instituts, Athenische Abthlg., XII, 3.)

Statues à Bruges. (Journ. des beaux-arts et de la litt., 14.)

Statues antiques trouvées au Kef. (Revue de l'Afrique française, VII, 34.)

Tombeau de Massillon. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, 10 déc.)

Tschudi, H. Eine Madonnenstatue von Benedetto da Majano. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1 u. 2.)

Urbain II., le bienheureux, et l'inauguration de sa statue à Châtillon-sur-Marne. (Revue de Champ. et de Brie, 1887, juin-juillet.)

Valabrègue, A. Ligier Richier à Bar-le-Duc. (Courrier de l'Art, 7.)

Venturi, A. Il Cupido di Michelangelo. (Archivio storico dell' Arte, I, 1.)

Verdavainne. Nos sculpteurs. Jef Lambeaux. 8⁰, 30 p. Bruxelles, Em. Decq. fr. 1. —.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Allgeyer. Aus Anselm Feuerbach's Leben. (Nord und Süd, Dec.)

Anderson. La peinture au Japon. (Revue critique d'histoire et de littérature, 12 déc.)

Atelier d'Horace Vernet. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, 25 nov.)

Autobiographie, une, de Corot. (Revue générale, 15 nov.)

Badin, A. Gustave Guillaumet. (L'Art, 1 janv.)

Benedite. La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet. (La nouvelle Revue, 15 janvier.)

Bigot, C. Peintres français contemporains. (Patrie, 6, 13 janvier.)

— Peintres français contemporains. 12⁰. Hachette. fr. 3. 50.

Bösch, H. Zur Werthschätzung des Raphael Mengs. (Kunstchronik, 19. Febr.)

Bonvin, François. (Courrier de l'Art, 51.)

Bouchot. Les portraits peints de Charles VII. et d'Anne de Bretagne à la Bibliothèque nationale. (Bibliothèque de l'école des Chartes. 5ᵉ livre.)

Boye, V. Holzschnitz- und Malerkunst in den Zeiten der Wikinger. (Tidsskrift for Kunstindustri. — Dänisch. — 1887, 4 u. 5.)

Bredius, A. Jan Jansz. Uyl of Den Uyl. (Oud-Holland, V, 3.)

— Leendert Cornelisz van Beyeren, „descipel van Rembrandt". (Oud-Holland, V, 3.)

Bredius, A. en N. de **Roever.** Rembrandt. Nieuwe bijdragen tot zyne Levensgeschiedenis. (Oud-Holland, V, 3.)

Bredius, A. en P. **Haverkorn van Rijsewijk.** Hendrick Gerritsz. Pot. (Oud-Holland, V, 3.)

Carotti, G. Pitture giottesche nell' oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso. (Archivio storico Lombardo, Fasc. IV, Anno XIV.)

Cartwright, J. Correggio. I. (Portfolio, Febr.)

Chmelarz, E. Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. (Jahrb. d. kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, VII.)

Coyecque. Documents notariés sur Jullien de Hongrie, Errard, J. B. de Champagne, peintres, et L. Rocher, architecte. (Revue de l'art français, nov.)

E. Inauguration des peintures de M. Puvis de Chavannes au Musée d'Amiens. (Chronique des arts, 11 février.)

Exemplar, ein drittes, der Holbein'schen Madonna. (Kunstchronik, XXIII, 11.)

Falke, J. Wa[illegible]decoration und Wandmalerei in der Kirche. [illegible]itth. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, [illegible]

Fenstermaler[illegible] a der k. bayer. Hof-Glasmalereianstalt von F. X. Zeller in München. (Sprechsaal, 52.)

Forgues, E. Gavarni. Avec 23 grav., gr. 8⁰. Rouam. fr. 3. —.

Gallait, Louis. (Chronique des arts, 11 février.)

Gallait, Ludwig. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 4.)

Gerspach. Les Mosaïques de Belloni. (Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

Glasgemälde für den Wiener Stephansdom. (Sprechsaal, 52.)

Gurlitt, C. — K. **Berling.** Daniel Bretschneider. (Kunstchronik, XXIII, 15.)

Hamel, M. Les Peintures murales de la Salle des Mariages à la Mairie du 1er Arrondissement. (Chronique des arts, 7 janvier.)

Hamilton, Joh. Georg von. Sein Wirken im fürstlich Schwarzenberg'schen Hause. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Harck, F. Verzeichniss der Werke des Cosma Tura. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1 u. 2.)

Hasse, P. Aus dem Leben Friedrich Overbeck's. (Allgem. conservat. Monatsschr., Jan.)

Helbig, J. Les peintures murales de la chapelle des Religieuses Dominicaines de Béthanie à Montferrand. (Revue de l'art chrétien, V, 4.)

Hymans, H. Le Saint François d'Assise de Jean van Eyck. (Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

— Nom de Rubens donné à une rue de Rome. (Bulletin de l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 9. 10.)

— Quentin Matsys. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

Ilg, A. Carpofero Tencala. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Im Hof, J. J. Der Historienmaler Hieronymus Hess von Basel. Geschichte seines Lebens und Verzeichniss seiner Werke. Mit 32 Taf. in Lichtdr. und zahlreichen Textillustr., gr. 4°, V, 66 S. Basel 1887, Detloff. M. 25. —.

Joppi, V. e G. **Bampo.** Nuovo contributo alla Storia dell' arte nel Friuli, ed alla vida dei pittori ed intagliatori Friulani. (Miscellanea pubbl. dalla r. deputazione veneta di storia patria. Vol. IV e V. Venezia 1887.)

Kaulbach, Fritz August. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII, 5.)

Kirsch, J. P. Einige bisher unbekannte Fresken des Coemeterium praetextati. (Röm. Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde u. f. Kirchengeschichte, I, 4.)

Klein. Ein protestantischer Künstler (Julius Schnorr von Carolsfeld.) (Protestant. Kirchen-Ztg., 50—51.)

La Roche, E. Die Wandmalereien der ehemaligen Ulrichskirche in Basel. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, Oct.)

Laurière, de. La mosaïque romaine de Girone, Espagne. (Bull. monum., 5. 6.)

Lefort, P. Philippe Rousseau et François Bonvin. (Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

Lenbach's zeitgenössische Bildnisse. (Die Kunst für Alle, Heft 6. — Kunstwart, I, 9.)

Levin, T. Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 5.)

Lübke, W. Ein Todtentanz in Badenweiler. (Schauinsland, XIII, 1 u. 2.)

— Handzeichnungen von Anselm Feuerbach. (Allgem. Ztg., Beil., 33.)

Lützow, C. Holbein's Madonna des Bürgermeisters Meyer. (Chronik f. vervielfält. Kunst, Nr. 1.)

Luzio, A. Isabella d'Este e due quadri di Giorgione. (Archivio storico dell' arte, I, 1.)

Magne, L. Les Vitraux de Montmorency. (Revue des arts décor., 12.)

Makart, Hans, und seine bleibende Bedeutung. (Kunstwart, I, 7.)

Malweise, die, Hans Holbein's. (Kunstchronik, XXIII, 4; nach „Münch. Neueste Nachrichten".)

Monkhouse, C. The earlier english Water-colour painters. I. — The Sandbys. (Portfolio, January.) II. — John Robert Cozens. (February.)

Mosaiken, Venetianische. (Corresp.-Bl. z. Deut. Maler-Journ., 50.)

Müller, H. Aeltere badische Fürstenbildnisse. (Nord und Süd, Februar.)

Muther. Wege und Ziele der modernen Malerei. (Zeitschr. für Geschichte und Politik, 1.)

Nolhac, P. De quelques manuscrits à miniatures de l'ancien fonds Vatican. (Gaz. archéol., 9. 10.)

P. B. La madone du bourgmestre, par Hans Holbein. (L'Artiste, déc.)

Palmer, A. H. James Clarke Hook. (Portfol., Jan.)

Pettenkofer, M. Zur Bilderrestaurirung. (Die Kunst für Alle, 1. Januar.)

Pflege, die, der Mosaikkunst in Frankreich. (Mitth. des Mähr. Gew.-Mus., 11.)

Pittori, i, e gli orefici di Foligno nel sec. XIV. (Giornale di Foligno, I, 44.)

Pohl, O. Die altchristl. Fresko- u. Mosaikmalerei. 8°, III, 203 p. Leipzig, Hinrich's Verl. M. 4. —.

Reber, F. Das Rathhaus zu Lindau. Fresken der Façade. (Allgem. Ztg., Beil., 378.)

Robinson, L. J. L. E. Meissonier: His Life and Work. 4°. Virtue.

Rouffaer, G. P. Vier Kamper schilders, Ernst Maeler, Mechtelt toe Boecop, Bernhard Vollenhove, Steven van Duyven. (Oud-Holland, V, 3.)

Schäfer, C. und A. **Rossteuscher.** Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance, nach Orig.-Aufnahmen in Farbendr. hrsg. 3. (Schluss-) Lfg. gr. f°. 15 Taf. m. 2 Bl. Text. Berlin, Wasmuth. M. 50. —.

Schéfer. Jean Paul Laurens. (L'Artiste, déc.)

Schnorr von Carolsfeld, Julius, in Italien. (Christl. Kunstbl., 1887, Nr. 12.)

Sonnenfeld. Géza Mészöly. (Ung. Revue, Dec.)

Stammler, J. Der sogen. Feldaltar Karls des Kühnen von Burgund im histor. Museum zu Bern, eine altvenezian. Altartafel [Diptychon] aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn und ihr Werth für Kunst u. Geschichte. Mit 1 Abbildg. in Lichtdr. 8°, IV, 232 S. Bern, Nydegger & Baumgart. M. 2. 50.

Taylor, J. S. A Descriptive Handbook of Modern Water-Colours. 12°, 74 p. Windsor and Newton.

Toman, H. Mantuaner Schlachtenbilder aus dem 16. Jahrhundert auf Schloss Opočno in Böhmen. (Kunstchronik, XXIII, 15.)

V. A. Nuovi documenti su Leonardo da Vinci. (Archivio storico dell' arte, I, 1.)

Vaillant: Le peintre tourangeau Arnould Ferrand (1601—1622). (Revue de l'art français, nov.)

Valentin, V. Der Weltschöpfer von Cornelius und Steinle. (Allgem. Ztg., Beil., 330.)

— Eduard Jakob v. Steinle. Eine Charakteristik. Mit Abbildg. [Aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst.". hoch 4°, 18 p. Leipzig 1887, Seemann. M. 2. —]

Venturi, A. Cosma Tura, genannt Cosmè, 1432 bis 1495. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1 u. 2.)

— Les arts à la cour de Ferrare. Francesco del Cossa. (L'Art, 15 février.)

— Zwei Briefe von Giulio Romano. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII, 4.)

Verestchagin, V. Autobiographical Sketches. Trans. from the German and the French by F. H. Peters. 2 vols., 8°, p. 658. Bentley.

Woltmann, A. und K. **Woermann.** Geschichte der Malerei. Mit vielen Illustr. in Holzschn. 18. Lfg. gr. 8°. (III. Bd., S. 545—672.) Leipzig, Seemann. à M. 3. —.

Yriarte, C. Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

Zimmern, H. Sir Joshua Reynold's Discourses. (The Camelot Series.) 8°, p. 283. W. Scott.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ablaing van Giessenburg, W. J. Nederlandsche gemeente wapens of wapenboek der gemeenten, heerlijkheden, waterschappen en corporatien van het Koninkrijk der Nederlanden. Getrokken uit het officielle register, bij het Ministerie van Justitie te 's Gravenhage bewaard, etc. 71 pl. m. 961 wapens en titelplaat, benevens 28 blz. tekst. 4°. fl. 9. —.

Alvin. L'œuvre métallique de Charles Wiener; La médaille des graissiers de Bruxelles. (Revue belge de numismatique, 1888, 1.)

Armoiries, les, des édifices publics à Neuchâtel. (Arch. hérald. et sigill., 7. 8.)

Babelon. Tarcondimotus, dynaste de Cilicie. (Revue numismatique, 1887, IV trimestre.)

Bahrfeldt, E. Der Peisterwitzer Denarfund. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, 64. Ber.)

Barclay V. Head. Electrum Coins and their specific gravity. (Numismatic Chron., 1887, IV.)

Bardt, F. Der Bracteatenfund von Culm. (Archiv für Bracteatenkunde, I, 7.)

Buchenau, H. Die Münzen der Probstei Wildeshausen. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 4.)

Caron. Monnaie de Jean de Châteauvillain, sire de Bourbon-Lancy. (Rev. num., 1887, IV trim.)

Carré de Busserole, J. X. Catalogue général des preuves de noblesse et armoiries des familles nobles du Poitou. 8°, 276 p. Tours, Suppligeon.

Catalogue d'une collection de monnaies papales et des Pays-Bas, monnaies jetons et médailles dont la vente aura lieu à Bruxelles le 10 oct. 1887. 8°, 20 p. Bruxelles, impr. J. B. Moen's.

Chardin. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. (Bull. monum., 9. 10.)

Charrier, L. Monnaie d'or de Ptolémée, roi de Maurétanie. (Rev. belge de Numism., 1888, 1.)

Chestret de Haneffe. Numismatique d'Ernest, de Ferdinand et de Maximilien-Henri de Bavière, principalement d'après les archives de Liège. (Revue belge de Numismatique, 1888, I.)

Crowther, G. F. Groats of the Second Coinage of Henry VII. (Numism. Chron., 1887, IV.)

Cumont, G. Jetons d'étrennes des gouverneurs généraux de la Belgique Albert de Saxe-Teschen et Marie-Christine. (Rev.belge de Numism., 1.)

D. Bracteatenfund in Prag. (Archiv für Bracteatenkunde, I, 7.)

Dannenberg. Der Sterlingfund von Ribnitz. (Zeitschr. für Numismatik, XV, 4.)

— Drei Münzfunde aus dem 10. und 11. Jahrhundert. (Zeitschr. für Numismat., XV, 4.)

Engel. Notes sur quelques contremarques antiques et sur certaines singularités numismatiques. (Revue numismat., 1887, IV trimestre.)

Engel, A. et **R. Serrure.** Repertoire des sources imprimées de la numismatique française. Tome 1er. gr. 8°. Leroux. Complet en 2 vol. fr. 30. —.

Evans. On a Coin of a Second Carausius, Caesar in Britain in the 5 Century. (The Numismat. Chronicle, 1887, 3.)

Friedensburg, F. Schlesiens Münzgeschichte im Mittelalter. I. Thl. (Höfken: Archiv für Bracteatenkunde, I, 7.)

Friedländer, E. Die Wappen der Stadt Prenzlau. (Märkische Forschungen, XX.)

Gardner. New Greek Coins of Bactria and India. (The Numismatic Chronicle, 1887, 3.)

Gautier, A. L'art héraldique en Suisse. (Arch. hérald. et sigill., 7. 8.)

Gritzner, M. und **A. Hildebrandt.** Wappenalbum der gräflichen Familien Deutschlands, Oesterreich-Ungarns etc. 41—48 Lfg. gr. 4°. Leipzig, T. O. Weigel. à M. 2. —.

Grueber. English Personal Medals from 1760. (The Numismatic Chronicle, 1887, 3.)

H. L. Der Silberfund von Polzin. (Monatsblätter der Gesellsch. f. Pommersche Geschichte, 6.)

Hall. On Some Peculiar Mediæval Milanese Types. (The Numismatic Chronicle, 1887, 3.)

Handelmann und **Klander.** Kieler Münzkatalog. Verzeichniss der Münzsammlung des schleswig-holsteinischen Museums vaterländischer Alterthümer. I. Bd. 4. Heft. gr. 8°, VIII, 95 S. mit eingedr. Fig. Kiel, Univers.-Buchhdlg. M. 1. 60.

Harrassowitz. Antiquar. Catalog Nr. 141: Numismatik. Sigillographie. Gemmenkunde. Leipzig.

Heywood. Coinage of Elfwald II, a. d. 806—807. (The Numismatic Chronicle, 1887, 3.)

Hiersemann. Antiquar. Catalog Nr. 28: Numismatik, Genealogie, Heraldik. 454 Nrs. Leipzig.

Hohenzollernwappen. (Correspondenzbl. z. D. Maler-Journal, 45.)

Holtmanns, J. Grabschriften und Wappen der infulirten Aebte von Altenberg. (Zeitschr. des bergischen Geschichtsvereins, N. F., XIII.)

Hubo, G. Originalwerke in der archäol. Abtheilung des archäol.-numism. Instituts der Georg-August-Universität. 8°. Göttingen.

Keary. Dr. Hildebrand on the Earliest Scandinavian Coinage. (The Num. Chron. 1887, 3.)

Klemm. Ueber das ursprüngliche Wappen des Hauses Württemberg. (Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, IX, 4.)

Krause, K. E. H. Die friesische Tuna; Tahnbir. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 4.)

Laverrenz, C. Die Medaillen und Gedächtnisszeichen der deutschen Hochschulen. Ein Beitrag zur Geschichte der Universitäten Deutschlands. 2 Thle. Mit 24 Ansichten u. 42 Taf. gr. 8°, XIII, 165 S. Berlin 1887, Laverrenz. à M. 16. —.

Lavoix, H. Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale, publié par ordre du ministère de l'instruction publ., des cultes et des beaux-arts. 8°, LIV p. Paris, impr. nationale.

Lindeck, R. Die Wappen aller Länder. 12 Blätter in Farbendr. Zusammen 78 Wappen enthaltend. Mit erläut. Text. gr. 8°, 8 S. Einsiedeln, Benziger & Co. M. 1. 60.

Löher, F. Ursprung der Wappensitte. (Archivalische Zeitschr., XII.)

Marrucchi, O. Eine Medaille und eine Lampe aus der Sammlung Zurla. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterthumsk. u. f. Kirchengesch., I, 4.)

Médaille, une, de M. Chaplain. (Courr. de l'Art, 1.)

Mensinga, J. A. M. Das norwegische Wappen. (Der deutsche Herold, 1.)

Mommsen, F. Die fünfzehn Münzstätten der fünfzehn diocletianischen Diöcesen. (Zeitschr. für Numismatik, XV, 4.)

— Equitius. (Zeitschr. f. Numismatik, XV, 4.)

Münzurkunde, eine Breslauer, vom Jahre 1554. (Schlesiens Vorzeit, 64. Bericht.)

Poisignon, A. Wappentafel der bei Sempach gefallenen Angehörigen des breisgauischen Adels. (Schauinsland, XIII, 1 u. 2.)

Primbs, K. Wanderung durch die Sammlung von Siegelabgüssen im k. allgem. Reichsarchiv

zu München. (Archival. Zeitschr., hrsg. von F. Löher, XII.)

Rée, P. J. Stempel von Bucheinbänden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Anz. des german. Nationalmuseums, II, 7.)

Reinach. La monnaie et le calendrier. (Revue archéologique, Sér. III, Tome X.)

— Les Monnaies juives. 18⁰, illustré. Leroux. fr. 2. 50.

Roach Smith, C. Discovery of a Hoard of Roman Coins at Springhead. (Num. Chron., 1887, IV.)

Rossi, U. Lodovico e Gianantonio di Foligno orefici e medaglisti Ferraresi. (Gazz. Numismatica, Como, ann. VI., n. 9—11.)

Rouyer. Une fabrique de jetons d'apparence française, à Sédan, du temps de Louis XIII. (Revue numismatique, 1887, IV trimestre.)

Sauvaire. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes. (Journal asiatique, X, 2.)

Schmidt, M. NK und NKVLC auf Goldmünzen der Officin Nicomedia. (Zeitschr. für Numismatik, XV, 4.)

Sello, G. Die Siegel der Markgrafen von Brandenburg, Askanischen Stammes. (Märkische Forschungen, XX.)

Siebmacher's, J., grosses und allgemeines Wappenbuch. Neue Ausg. 273—280 Lfgn. gr. 4⁰. Nürnberg 1887, Bauer & Raspe. à M. 6. —.

Siegel, über die, des Landes Glarus. (Jahrbuch des histor. Vereins des Canton Glarus, 23. H.)

Sorlin-Dorigny et **Babelon.** Monnaies nabatéennes inédites. (Revue numism., 1887, IV trim.)

Spratt, T. Note on three gold Coins from Crete. (Numismatic Chronicle, 1887, IV.)

Stadtwappen, Märkische. (Correspondenzbl. z. Deut. Maler-Journal, 45.)

Stanley Lane-Poole. Fasti Arabici. (Numismatic Chronicle, 1887, IV.)

Starck. Münzfund von Wotenik. (Monatsblätter der Gesellsch. f. Pommersche Geschichte, 10.)

Stargardt. Antiquar. Catalog Nr. 166: Pergamenturkunden. Genealogie. Heraldik. Numismatik. 1176 Nrs. Berlin.

Svoronos, S.N. Die kretische Münze mit ΜΩΛΑΙΩΝ. (Zeitschr. für Numismatik, XV, 4.)

Ungarische Münzen in Pommern. (Ungarische Revue, 8—9.)

Vallier, G. Médailles et jetons dauphinois. (Rev. belge de Numismatique. 1888, 1.)

Vanden-Broeck, E. Numismatique bruxelloise. — Étude sur les jetons de la famille de Mol. (Revue belge de Numismatique, 1888, 1.)

van Vleuten, F. Ein kleiner Münzfund aus Pesch. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Wappen-Siegel, das älteste, der Kämmerer von Worms. (Herold, 2.)

Wappen-Siegel, die, des Ritters Eberhard von Erenburg zu Worms. (Herold, 2.)

Wilcken, U. Die Titulatur des Vaballathus. (Zeitschr. für Numismatik, XV, 4.)

— Zum Curs der ägyptischen Drachme. (Zeitschr. für Numismatik, XV, 4.)

Zahn und **Jaensch.** Antiquar. Catalog Nr. 22: Genealogie. Heraldik. Numismatik. 563 Nrs. Dresden.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Aarland, W. u. G. **Aarland.** Detailsstudien zur Malerei und Zeichenkunst. Photographische Aufnahmen nach der Natur. Durch Lichtdr. vervielfältigt. 1. Samml. Bl. 1—5. 4⁰. Leipzig 1887, Herbich & Rapsilber. M. 3. —.

Album von Ravensburg und Umgebung. 16⁰. (12 Lichtdr.-Taf.) Ravensburg, Dorn. M. 2. —.

Anleitung zum Photographiren. 6. Aufl. gr. 8⁰, IV, 77 S. Düsseldorf 1888, Liesegang. M. 1. —.

Aquarelle, Pastellgemälde und Handzeichnungen der Dresdner internationalen Ausstellung 1887. 24 Cartons Lichtdr.-Reproductionen. Text von P. Schumann. f⁰. (4 S. Text.) Dresden, Stengel & Markert. M. 20. —.

Bender, E. Das Stickerei-Monogramm für Ausführung in Gold-, Seiden- und Weissstickerei. 1. u. 2. Lfg. gr. f⁰. (à 5 Steintaf.) Leipzig, Hoffmann & Ohnstein. à M. 3. —.

Bilderbogen, kunsthistorische. 3. Suppl. 3.—6. Lfg. qu. f⁰. Leipzig, Seemann. à M. 1. 50.

Blades, W. On the present aspect of the question: Who was the Inventor of Printing? (The Library Chronicle, 44—45.)

Boekdrukker, de, Willem Janssoen van Campen te Arnhem. (Bibliograph. Adversaria, II, 1.)

Botticelli, Sandro, Zeichnungen zu Dante's Göttlicher Comödie nach den Originalen im kgl. Kupferstichcabinet zu Berlin, herausgeg. von F. Lippmann. 3. (Schluss-)Abthlg. qu.-gr. f⁰, (25 Lichtdr.-Taf.) Mit erklär. Beschreibg. (59 S. mit 20 Taf.) Berlin 1887, Grote. à M. 90. —.

— Dasselbe. Supplement: Die 8 Handzeichnungen d. S. B. zu Dante's göttl. Comödie im Vatican, hrsg. von J. Strzygowsky. Lichtdr. qu. gr. f⁰, 30 S. mit Text. Ebenda 1887. M. 30. —.

Bowers, A. Landschaftliche Studien in Tusch-Manier. gr. 4⁰, 6 Bl. Leipzig, Baldamus' Sept.-Cto. M. 5. —.

— — Waldstudien. 6 Chromolith. gr. 4⁰. Ebd. M. 6. —.

— — 6 Winter-Studien in Tusch-Manier. gr. 4⁰. Ebd. M. 4. —.

— — Die Jahreszeiten. 4 landschaftl. Studien. Chromolith. gr. f⁰. Ebenda. M. 10. —.

Bright, H. Unsere gefiederten Freunde im Schnee. 1. u. 2. Lfg. gr. 4⁰. (à 6 Chromolith.) Leipzig, Baldamus' Sept.-Cto. à M. 6. —.

— — Schwalben-Studien. gr. 4⁰. 4 Chromolith. Ebd. M. 4. —.

Buchdruckerei, die älteste, Stettins. (Monatsbl. der Gesellsch. f. Pommer'sche Gesch. etc., 1.)

Burty, P. Célestin Nanteuil graveur et peintre (Ire livr.). 4⁰, 12 p. avec grav. et facsimilé d'autogr. Paris, Monnier & Co. fr. 4. —.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Red.: R. Graul. 1888, 1. Wien, Verlag d. Gesellsch. f. vervielfält. Kunst.

Deisch, M. Maler und Radirer in Danzig 1760 bis 1789, Danziger Ausrufer. In getreuer Facsimile-Reproduction. 4 Lfgn. f⁰. Danzig 1887, Th. Bertling. à M. 3. 50.

Delaborde. Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique, suivie d'un catalogue raisonné, des œuvres du maître. Ouvrage accompagné de nombreuses illustrations. 4⁰, 324 p. Paris, librairie de l'Art. fr. 40. —.

De Libvre. Curiosa rariora. Nr. 1. 4⁰, 8 p. Rotterdam, A. Eeltjes.

Document, un nouveau, relatif à Jean Gutenberg et aux débuts de la typographie à Paris. (Bull. de la société de l'hist. de Paris, XIV, 4.)

Doedes, J. I. Een tot heden onbekend nieuw testament in het Nederlandsch van 1530. (Bibliographische Adversia, II, 1.)

Dommer, A. Lutherdrucke auf der Hamburger Stadtbibliothek 1516—1523. gr. 8⁰, V, 277 S. Leipzig, Grunow. M. 10. —.

Ephrussi, C. Le songe de Poliphile. (Bull. du Bibliophile, 9.)

Ergänzungen zu dem Braunschweiger Galeriewerk von William Unger. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII, 5.)

Études de bibliographie dauphinoise. IX. Recherches sur les cartiers et les cartes à jouer à Grenoble, par E. Maignien. 34 p. et 10 planch., dont 5 coloriées. Grenoble, impr. Jos. Allier. fr. 10. —.

Farben-Lichtdruck. (Sprechsaal, 44.)

Feigl. Die Herkunft des Papiers. (Oesterr. Monatsschr. f. den Orient, 11.)

Fisher, R. C. Società internazionale di calcografia. (Archivio storico dell' Arte, I, 1.)

Franke, E. Neue Initialen. 7.—11. Heft. qu.-gr. 8⁰. (à 12 Chromolith.) Zürich 1887, Orell Füssli & Co. à M. 1. 60.

Frimmel, T. Neue Beethoveniana. Mit 3 Heliogravuren u. 3 Phototypien. gr. 8⁰. VIII, 335 S. Wien 1888, Gerold's Sohn. M. 10. —.

Gedenkblätter zur Feier des 100jährigen Bestandes der Zürcherischen Künstlergesellschaft, 1887. gr. 4⁰, 28 S. Zürich, Ebell. M. 7. —.

Gerspach. Les dessins de Van der Meulen. (Revue Alsacienne, déc.)

Granges de Surgères. Iconographie bretonne ou liste des portraits dessinés, gravés ou lithographiés de personnages nés en Betragne ou appartenant à l'histoire de cette province. Tome Ier. 8⁰. (Rennes) A. Picard. Complet en 2 vol. fr. 20. —.

Havet, J. La tachygraphie italienne du Xe siècle. (Acad. des inscr. et b.-lettres, 1887, juill.—sept.)

Heichen, P. Deutsches polygraphisches Kompendium. 23.—26. Heft. Lex.-8⁰. (II. Bd., 233 bis 360 S.) Leipzig, M. Schäfer. à M. —. 50.

Helbing. Antiquar. Katalog Nr. 5: Porträts berühmter Männer. 2300 Nr. München.

Hennen. Eine bibliographische Zusammenstellung der Trierer Heiligthumsbücher. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, Nov.)

— Triers Wiegendrucke, nebst Beiträgen zur Kölnischen Buchdruckergeschichte im 15. Jahrh. 2. veränd. Ausg. gr. 8⁰, 16 S. Leipzig. Düsseldorf, Selbstverlag des Verfassers.

— Urkundliches z. Buchdruckergeschichte Triers im 16. Jahrh. 8⁰, 4 S. Leipzig. Düsseldorf, Selbstverlag des Verfassers. M. —. 40.

Hocke, K. Einführung in das Linearzeichnen. Ein Vorlagenwerk für gewerbl. Fortbildungsschulen, zusammengestellt u. gezeichnet. Mit 34 Taf. gr. f⁰, nebst Text. gr. 8⁰, 36 S. Pilsen 1887, Maasch. M. 12. 40.

Hogarth's Werke. Mit Text von G. Ch. Lichtenberg. Rev. u. vervollst. von P. Schumann. 3. Aufl. 26.—30. (Schluss-)Lfg. gr. 4⁰. Reudnitz bei Leipzig 1887, Payne. à M. 1. —.

Hottenroth, F. Trachten-, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter u. neuer Zeit. Gezeichnet und beschrieben. 2. Aufl. 15. Lfg. gr. 4⁰. Stuttgart 1887, G. Weise. à M. 3.50.

Hymans, H. Die altniederländische Malerei und ihre Beziehungen zum Kupferstich. (Chronik für vervielfältigende Kunst, Nr. 1.)

Jauslin, K. Die Schweizergeschichte in Bildern. 1. Serie. Hrsg. von Müller-Landsmann. Text von W. Götz, Ammann u. Müller-Landsmann. qu. f⁰. 6⁰ autotyp. Taf. Lotzwyl 1887. (Bern, Jenni.) M. 5. —.

Ilg, A. Der Schlosser und Kupferstecher F. L. Schmittner. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., II, 24.)

Imprimerie à Rouen. (Interméd. des chercheurs et curieux, 25 août.)

Jobmann's, C., Monogrammenschatz für Lithographen, Graveure, Dessinateure etc. (In 28 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (à 12 Bl.) Leipzig, Hedeler. à M. 4. —.

Iwanoff, A. Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Hinterlassene Entwürfe. 14. Heft. qu. f⁰. 15 Chromolith. Berlin 1887, Asher & Co. in Comm. à M. 80. —.

Kärcher, A. Früchte. Studien. 1. u. 2. Lfg. gr. 4⁰. à 4 Chromolith. Leipzig 1887, Baldamus' Sept.-Cto. à M. 4. —.

Kanoldt, E. Mythologische Landschaften. Lichtdrucke nach Gemälden von E. K. Mit begleit. Dichtgn. von A. Leschivo. Imp.-4⁰, 47 S. mit 10 Lichtdr. Leipzig 1887, Amelang. M. 12. —.

Kunst, die vervielfältigende, der Gegenwart. Red. von C. v. Lützow. 7.—10. Heft. f⁰. Wien, Gesellsch. f. vervielfält. Kunst. à M. 5. —.

Kunst, moderne, in Meister-Holzschnitten. I. Bd. 1887. 6.—12. Lfg. f⁰. Berlin, Bazar-Actiengesellschaft. à M. 1. —.

Kunst und Künstler, deutsche, der Gegenwart in Bild und Wort. Text von L. Pietsch. gr. 4⁰. München, Hanfstängl. M. 30. —.

La Fontaine, Fables de. Illustrations de Grandville, rep. sur bois par A. Desperet, gravées par Brend'amour. (240 sujets, un p. chaque fable et un Frontisp.) 18⁰, X, 512 p. Tours, Mame et fils.

Lage, die gegenwärtige, der Kupferstechkunst. (Deutsche Rundschau, Februar.)

Laschitzer, S. Der Theuerdank. Durch photolithographische Hochätzung hergestellte Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1817. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, VIII.)

— Die Genealogie des Kaisers Maximilian I. Mit Illustr. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, VII.)

Lehrs, M. Katalog der im german. Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrh. Mit 10 Taf. Nürnberg, Verlag des german. Museums, 1887.

— Noch einmal die Madonna von 1451. (Chronik f. vervielfältigende Kunst, Nr. 1.)

Leim-Typie, die. (Wochenschr. d. niederösterr. Gew.-Vereins, 49.)

Loga, V. Die Städteansichten in Hartman Schedel's Weltchronik. I. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1 u. 2.)

Londe, A. La Photographie moderne. Pratique et applications. gr. 8⁰, avec 97 grav. Masson. fr. 7. 50.

Lutz, A. Allgemeiner Porträtkatalog. 2.—4. Hft. gr. 8⁰, S. 49—192. Hanau 1887, Lutz. à M. —. 50.

Maguire, B. Blumen und Blätter. Studien. 3. u. 4. Lfg. gr. 4⁰. (à 6 Chromolith.) Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. à M. 6. —.

— — Dasselbe in Tuschmanier. gr. 4⁰. (6 Bl.) Ebd. M. 4. —.

— — Früchte. Studien. gr. 4⁰. (6 Bl.) Ebd. M. 6.

— H. Thierstudien in Tuschmanier. Hundeköpfe. gr. 4⁰. (6 Bl.) Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 4. —.

— — Aus der Vogelwelt. Studien in Tuschmanier gr. 4⁰. (6 Bl.) Ebd. M. 5. —.

Martens, A. Ueber Druckpapiere der Gegenwart. Lex.-8⁰, 16 S. Berlin, J. Springer. M. 1. —.

Mayer, A. Wiens Buchdruckergeschichte 1482 bis 1882. Hrsg. von den Buchdruckern Wiens. II. (Schluss-) Bd. 1682—1882. gr. 4⁰, VIII, 427 S. mit eingedr. Illustr. u. Taf. Wien 1887, Frick in Comm. à M. 24. —.

Meisterwerke der christlichen Kunst. 3. verm. Aufl. f⁰. (21 Holzschnitttaf.) Leipzig, Weber. M. 2. —.

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem

Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. 103.—106. Lfg. (IX. Bd. 7.—12. Lfg.) f⁰. Leipzig, Weber. à M. 1. —.

Meisterwerke, die, des Rijksmuseum zu Amsterdam. Photogravure-Prachtwerk. Mit Text von A. Bredius. 4. u. 5. Lfg. f⁰. München, F. Hanfstängl. à M. 12. —.

Meyer, F. Daniel Chodowiecki, der Peintre-Graveur. Im Lichte seiner und unserer Zeit dargestellt. Mit 18 Illustr. und dem Porträt des Künstlers. gr. 8⁰, VI, 116 S. Berlin, Mückenberger. M. 6. —.

Moment-Magnesiumphotographie. (Badische Gewerbe-Ztg., 43.)

Nanen, P. Blumenkinder. 24 chromolith. Blätter. gr. 8⁰. Berlin 1887, Lipperheide. M. 3. 60.

Niedling. Bücher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten etc. In histor. Darstellung das 9.—18. Jahrh. umfassend. f⁰. Weimar, Voigt. M. 12. —.

Noakes, C. Ländliche Scenerien. Studien. 6 Bl. Chromolith. gr. 4⁰. Leipzig 1887, Baldamus' Sep.-Cto. M. 6. —.

Nolhac. De quelques manuscrits à maniatures de l'ancien fonds Vatican. (Gaz. archéol., 9 u. 10.)

Nordhoff, J. B. Meister Eisenhuth. V. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIV.)

Omont, H. Facsimilés de manuscrits grecs du XVe et du XVIe siècles, reproduits en photolithographie d'après les originaux de la Bibliothèque nationale. 4⁰, 18 p. et 50 pl. Paris, Picard. fr. 12. 50.

Ornamente der Hausindustrie ruthen. Bauern. Hrsg. vom städt. Gewerbemuseum Lemberg. 2.—4. u. 7. Serie. gr. 4⁰. Lemberg, Gubrynowicz & Schmidt. à M. 12. —.

Overbeck, J. Atlas der griechischen Kunstmythologie. 5. Lfg. Apollon. gr. f⁰. 8 Taf. mit 1 Bl. Text. Leipzig 1887, Engelmann. M. 60. —.

Parcival. Eine Heldensage in 12 (photogr.) Bildern nach d. im Schloss Neuschwanstein befindl. Gemälden von A. Spiess. Text von L. Kobell. gr. 4⁰, V, 24 S. München, J. Albert. M. 15. —.

Parsons, A. Wilde, am Meeresufer. 4 Studienblätter in Tuschmanier. gr. 4⁰. Leipzig 1887, Baldamus' Sep.-Cto. M. 3. —.

Pawlowski, G. Madame de Pompadour, bibliophile et artiste. (Le Livre, 10 janv.)

Payne, H. Pferdeköpfe. 6 Studien. Chromolith. gr. 4⁰. Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 6. —.

Pellechet. Notes sur les imprimeurs du Comtat Venaissin et de la principauté d'Orange, et catalogue de livres imprimés par eux qui se trouvent à la bibliothèque de Carpentras. gr. 8⁰, IX, 172 p. Montbéliard, imp. Hoffmann. (Paris, Picard.)

Petzendorfer, L. Schriften-Atlas. Eine Sammlung der wichtigsten Schreib- u. Druckschriften aus alter und neuer Zeit, nebst Initialen, Monogrammen, Wappen, Landesfarben und herald. Motiven, für die prakt. Zwecke des Kunstgewerbes zusammengestellt. 2. Heft. f⁰. 8 Taf. Stuttgart, J. Hoffmann. à M. 1. —.

Peyre, R. Napoléon Ier et son temps. Ouvr. ill. de 13 pl. et de 431 grav. et photogr. d'après les docum. de l'époque et les monuments de l'art. 4⁰, IV, 899 p. Paris, Firmin-Didot & Cie. fr. 30. —.

Photographie, de la, en ballon. (Revue du cercle militaire, 20 nov.)

Piranesi, J. B. Oeuvres choisies. Publiées par P. Lange. 12. et 13. livr. f⁰. à 20 Lichtdr.-Taf. Wien 1887, A. Lehmann. à M. 12. —.

— — Ausgewählte Werke. Hrsg. von P. Lange. 12. u. 13. Lfg. f⁰. à 20 Lichtdr.-Taf. Ebd. 1887. à M. 12. —.

Piranesi, J. B. Select works. (In 16 parts.) Part. 1. f⁰. Ebd. M. 12. —.

Porträtwerk, allgemeines historisches. Mit biograph. Daten von H. Tillmann und H. A. Lier. Nach Auswahl von W. Seidlitz. 7. Serie: 61. bis 70. Lfg. 8. Serie: 71.—73. Lfg. München 1887, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. à M. 2. —.

Publications de la libraire J. Rothschild. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

Quarré-Reybourbon, L. Essai bibliographique et catalogue de plans et gravures concernant le bombardement de Lille en 1792. 8⁰, XI, 121 p. et 2 pl. Lille, L. Quarré.

Rath. Antiquar. Katalog Nr. 26: Städteansichten. Kupferstiche. Kunstwerke. Esslingen.

Reichelt, A. Blumenstudien. 64 Bl. in 9 Lfgn. 5.—9. Lfg. gr. 4⁰. à 6 Chromolith. Leipzig 1887, Baldamus' Sep.-Cto. à M. 6. —.

Reichelt, A. und O. Winkler. Blumen und Landschaftliches. 6 Bl. Chromolith. gr. 4⁰. Leipzig, 1887, Baldamus' Sep.-Cto. M. 6. —.

Reidelbach, H. König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen. 6.—11. Lfg. München 1887, Franz' Verlag. à M. 1. 50.

Richter, P. F. Ein von D. B. illustrirtes, bei Mathes Stöckel in Dresden im Jahre 1585 erschienenes Buch. (Kunstchronik, XXIII, 1.)

Riegl, A. Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance. (Mitth. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 1.)

Robinet. Les portraits de Danton. (La Revolution française, VII. 8.)

Roller, J. Technik der Radirung. Eine Anleitung zum Radiren und Aetzen auf Kupfer. 8⁰, XIV, 133 S. Wien. Hartleben. M. 3. —.

Rosenberg, A. Die Radirung in Berlin. (Chronik f. vervielfält. Kunst, Nr. 1.)

Salaman, E. Vier weibliche Charakterköpfe. 2. Lfg. Chromolith. gr. 4⁰. Leipzig 1887, Baldamus' Sep.-Cto. à M. 4. —.

Schätze, die, des Goethe-Nationalmuseums in Weimar. 60 photogr. Aufnahmen. Text von C. Ruland. 2.—10. (Schluss-) Lfg. f⁰. à M. 3. —.

Schneider, F. Die Rupertuslegende von Jacob Koebel zu Oppenheim. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XXIII, 5.)

Schorer's Bildermappen. 2. Samml. 8. Lfg. Der ganzen Folge 20. Lfg. f⁰. Berlin 1887, Schorer. à M. —. 80.

Seidel, H. Natursänger. Mit 110 Orig.-Zeichnungen von H. Giacomelli. Lex.-8⁰, VIII, 207 S. Leipzig, Elischer. M. 9. —.

Stein, H. L'origine champenoise de l'imprimeur Nicolas Jenson. 8⁰, 16 p. Paris, Picard. fr. 2. —.

— Le Portrait de Premier Consul gravé par F. A. David, 1804. (Courrier de l'Art, 2.)

Steiner, E. Culturgeschichte Schlesiens von einst bis heute. 34 Friesbilder und 1 Titelbl. nach Orig.-Handzeichnungen. 2. Aufl. In Lichtdruck hergestellt von Alb. Frisch in Berlin. qu.-gr. f⁰. Mit Text. gr. 8⁰, 30 S. Berlin 1888, Zenker. M. 60. —.

St. Goar, Js. Antiquar. Katalog Nr. 78: Kunst, alte Holzschnittwerke und Seltenheiten. 1418 Nr. Frankfurt a. M.

Thürlemann, B. Galerie der decorativen Kunst. Ausgewählte Sammlung origin. Decorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler u. f. die Kunstindustrie. I. Bd. 1. Abthlg. gr. 4⁰, 48 autogr. Taf. Zürich 1887, Orell, Füssli & Co. Verl. M. 8. —.

Thumann, Paul, als Illustrator. (Kunstwart, I, 7.)

Treitzsauerwein von Ehrentreitz, M. Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen

Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. Hrsg. von A. Schultz. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses, VI.)

Uebelacker, C. Ueber die Benützung der Photographie durch Künstler. (Klein's techn. Mitth. f. Malerei, 39.)

Venturi, A. A Collection of engraved Wood-Blocks. (Athenæum, Jan. 21.)

Völcker. Antiquar. Katalog Nr. 144: Auswahl werthvoller alter Holzschnitt- u. Kupferwerke. 102 Nr. Frankfurt a. M.

Volkmer, O. Betrieb der Galvanoplastik mit dynamo-elektrischer Maschine zu Zwecken der graphischen Künste. (Wochenschr. d. niederösterr. Gew.-Vereins, 50.)

Walker, F. S. Krieger und Cavaliere. 4 Studien. Chromolith. f⁰. Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 6. —.

— — 3 Studien von Balldamen. Chromolith. gr. 4⁰. Ebd. M. 3. —.

Weiss, E. Albrecht Dürer's geographische, astronomische und astrologische Tafeln. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. Kaiserhauses, VII.)

Welby, E. 6 decorative Vogelstudien. Chromolith. f⁰. Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 15. —.

Woerndle, E. und A. Bildercyclus zu Wolfram v. Eschenbach's Parcival. 18 Compositionen. In heliogr. Reproductionen des k. k. militärgeograph. Instituts. Mit Text von J. Seeber. qu. f⁰, 4 S. Text. Wien 1887, Gesellsch. f. vervielfält. Kunst. M. 30. —.

Wustmann, G. Wilhelm Dilich. (Zeitschr. für bildende Kunst, XXIII, 4.)

Zangemeister. Entstehung der römischen Zahlzeichen. (Sitzungsberichte der k. preuss. Akademie, XLIX—LI.)

Zimermann, H. Franz von Stamparts und Anton von Prenners Prodromus zum Theatrum artis pictoriae. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses, VII.)

Zimmermann, K. Bucheinbände aus dem Bücherschatze der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Eine Vorlagensammlung für Buchbinder, Graveure, Musterzeichner, Kunst- und Gewerbeschulen mit beschreib. Texte. 8.—10. Lfg. f⁰. à 3 Lichtdr.-Taf. Leipzig, Twietmeyer. à M. 3. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adam, P. Der orientalische Bucheinband. (Kunstgewerbeblatt, IV, 4.)

Amateur, the. Pattern sheets for fret, carved and inlaid work, painting on wood and other similar domestic arts. 1. vol. 1888. 12 parts. gr. 4⁰. München, Mey & Widmayer. Halbjährlich M. 3. —.

Arbellot. Châsse émaillé de l'église de Bellac. (Bulletin de la société arch. et historique du Limousin, XXXIV.)

Aufgaben und Ziele des heutigen Kunstgewerbes. (Münch. Neueste Nachr., 428.)

Bach, M. Die Renaissance im Kunstgewerbe. Sammlung ausgeführter Gegenstände des 16. und 17. Jahrhunderts. 1. Serie. 5. u. 6. Lfg. f⁰. (à 6 Chromolith. mit 1 Bl. Text.) Stuttgart, G. Weise. à M. 2. 50.

Bapst, G. Le lampadaire de l'abbaye de Sainte-Geneviève. (Bull. de l'histoire de Paris, 9. 10.)

Barbier de Montault. Les croix de Caravacca à l'exposition de Limoges. (Bulletin de la société arch. et histor. du Limousin, XXXIV.)

— Les émaux à lamelles. (Revue de l'art chrétien, janv.)

— Une croix processionelle du XIVe siècle, au musée chrétien du Vatican. (Revue de l'art chrétien, V, 4.)

Barthélemy, A. de. Carreaux historiés et vernissés avec noms de tuiliers. (Bull. monum., 5. 6.)

Bartsch, L. Hat Barbara Uttmann in der That das Klöppeln im Erzgebirge eingeführt? (Wissenschaftl. Beil. der Leipziger Ztg., 96.)

Baumann, L., **Bressler,** E. und F. **Ohmann.** Barock. Eine Sammlung von Plafonds etc., zumeist in kais. Schlössern, Kirchen, Stiften und anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia aufgenommen und gezeichnet. 9. Lfg. Wien, Schroll & Co. à M. 6. —.

Bénédite, L. La Chinoiserie au XVIII[e] siècle. (Revue des arts décoratifs, 12.)

Bigot, C. Ameublement et décoration. (Revue politique et littéraire, 14 janv.)

Bilderrahmen, Italien, 16. Jahrhundert. (Illustr. Schreiner-Ztg., V, 6 u. 7.)

Blätter für Costümkunde. Historische und Volkstrachten. Unter Mitwirkung von K. Ahrendts, O. Brausewetter etc. hrsg. von A. v. Heyden. N. F. 18. Heft. hoch 4⁰. Berlin 1887, Lipperheide. à M. 4. 50.

Blondel, S. L'Art pendant la Révolution. Beaux-arts, arts décoratifs. 8⁰. Laurens. fr. 4. —.

Böhm, J. Der zinnerne Willkommpokal der ehem. Müllerzunft in Trautenau und das Müllergewerbe. (Mitth. d. nordböhm. Gew.-Mus., Oct.)

Bösch, H. Hans Sachs' Spruchgedichte von den Nürnberger Kandelgiessern. (Anz. des german. Nationalmuseums, II, 7.)

Brunner, A. W. and T. **Troyon.** Interior-Decorations. Illustr. with 65 Drawings. 4⁰. (New-York.) London. 15 sh.

Bucher, B. Geschichte der technischen Künste. 22. Lfg. Lex.-8⁰. (III. Bd., S. 193—240) Stuttgart, Spemann. à M. 2. —.

Cavaro, R. Les costumes des peuples anciens. I[e] partie. 2 vol. in 16⁰. Paris, libr., de l'Art, fr. 1. 50.

Champier, V. P. V. Galland et l'enseignement de l'art décoratif. I. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

— L'art et les bijoux. (Moniteur universel, 25 oct.)

— Les destinées des Joyaux de la Couronne: la Coté de Bretagne, au musée du Louvre. (Revue des arts décor., nov.)

Clasen-Schmid, M. Das Frauencostüm in praktischer, conventioneller und ästhetischer Beziehung. 14 Capitel über die Hauptmomente der weiblichen Bekleidung. gr. 8⁰, VII, 151 S. Leipzig 1888, Hoffmann & Ohnstein. M. 2. —.

Darcel, A. La technique de la Bijouterie ancienne. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

Dietrichson, L. Die Ornamentik in den norwegischen Holzkirchen. (Tidsskrift for Kunstindustrie. — Dänisch. — 1887, 4 u. 5.)

Disegno del reliquiario di S. Eutizio presso Norcia del 1514 e del reliquiario del 1420 di Città di Castello. (Italia artistica, IV, 3.)

Durrer, R., jr. Die alten Becher im ehemaligen Staatsschatz des Cantons Obwalden. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1888, 1.)

Entwürfe zu Gefässen und Motiven für Goldschmiedearbeiten. 1. Serie. f⁰. 33 Bl. in Lichtdr. Leipzig, Hiersemann. M. 20. —.

Entwurf zu Thürflügeln für den Cölner Dom. (Centralbl. der Bauverwaltung, 52.)

Essenwein, A. Die Zunftlade der Nürnberger Strumpfwirker. (Anz. des german. Nationalmuseums, II, 7.)

Falke, J. Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. 1.—2. Heft. (Geschichte der deutschen Kunst, Lfg. 19, 21.)

Feigl, H. Die Herkunft des Papiers. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 11.)

Feldegg, F. Grundriss der kunstgewerblichen Formenlehre. Mit 122 Abbildgn. Mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht hrsg. gr. 8⁰, III, 205 S. Wien 1887, Pichler's We. & Sohn. M. 3. 60.

Feraud, H. De l'industrie des toiles peintes et mouchoirs à Orange. 8⁰, 25 p. Avignon, Seguin frères.

Field, G. and E. A. **Davidson**. A Grammar of Colouring as Applied to Decorative Painting and the Arts. 4th ed. 12⁰, 240 p. Crosby Lockwood.

Finsch. Pretiosen im Schmuck der Südseevölker. (Mitth. d. anthrop. Gesellsch. in Wien, XVII, 3. 4.)

Friis, F. R. Der blinde Tischler Johann Bielefeldt. (Dänisch.) (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1887, 4. u. 5.)

Furniture in the Manchester Exhibition. (Art Journ., Nov.)

Geschichte, zur, der Entwicklung des Gewerbewesens in Oesterreich. (Oberösterr. Gewerbebund, 6.)

Glas, chinesisches, mit Farben unter einer Ueberfangschicht. (Sprechsaal, 48.)

Glas, grünes, in altdeutscher Farbe für Trinkgläser. (Sprechsaal, 41.)

Glas, rothes. (Sprechsaal, 44.)

Glasätzverfahren (Patent Winterhoff). (Centralbl. f. Glasindustrie und Keramik, 66.)

Gradl, H. Zur Geschichte des Zunftwesens im Egerlande. (Mitth. des Mähr. Gewerbemus., 10.)

Grandgeorge, G. Les industries textiles en 1886. Rapport présenté au nom de la quatrième section de la commission permanente des valeurs de douanes. 8⁰, 28 p. Paris, impr. nationale.

Graul, R. Bemerkungen über Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts. 5. Frühe Louis XVI.-Möbel (Riesener.) (Kunstgewerbebl., IV, 3.)

Graz, H. Motive der modernen Decorationsmalerei. N. F. 3. Lfg. f⁰. (5 Chromolith.) Berlin, Claesen & Co. à M. 10. —.

Guibert, L. Le Calice des Jacobins de Limoges. (Bulletin de la société arch. et historique du Limousin, XXXIV.)

Guichard, E. Les petits Alphabets du brodeur, compositions orig. inspirées de nos grandes époques décoratives. Livr. I à 3. Paris, héliogr. Richard & Co.

Gurlitt, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. 3. Lfg. f⁰. Berlin, Wasmuth. à M. 20. —.

— Drechsler am sächsischen Hofe. (Kunstgewerbebl., IV, 4.)

— Geschichte des Barock-Stiles, des Rococo und des Classicismus. Mit ca. 350 Orig.-Illustr. 13.—15. Lfg. gr. 8⁰. Stuttgart 1887, Ebner & Seubert. à M. 1. 40.

Halfpaap, O. Zwanglose Plaudereien aus dem Gebiete der Kunstschlosserei. (Ostdeutsches Kunstgewerbebl., Nr. 1.)

Halm, P. Ornamente und Motive des Rococo-Stiles aus deutschen Kunstdenkmalen. Nach der Natur gezeichnet und hrsg. 3. u. 4. Lfg. f⁰. à 8 Taf. Frankfurt a. M. 1887, Keller. M. 1. 80.

Hampel, J. Das mittelalterliche Filigranemail. (Müvészi ipar, II, 4 u. 5. — Ungarisch.)

— Das mittelalterliche Drahtemail. (Ungarische Revue, VIII, 1.)

Hannover, E. Der Stil Louis XIV. und das Mobiliar. (Tidsskrift for Kunstindustri. — Dänisch. — 1887, 4 u. 5.)

Hausthüre aus dem 17. Jahrhundert zu Limburg a. d. Lahn. (Illustr. Schreiner-Ztg., V, 6 u. 7.)

Heath, R. Studies on english costume. (The Magazine of Art, Febr.)

Hefner-Alteneck, J. H. Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh. 2. Aufl. 89.—94. Lfg. f⁰. Frankfurt a. M. 1887, Keller. à M. 10. —.

Heierli, J. Die Säbelnadeln aus dem Pfahlbau zu Wollishofen. (Zeitschr. f. Ethnologie, XIX.)

Herstellung kirchlicher Gewänder. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Herz, M. Arabische Ornamente. III. Der Ghuriebrunnen in Cairo. (Müvészi ipar, II, 4. u. 5. — Ungarisch.)

Hochaltar, neuer, in der Stiftskirche zu Heiligenkreuz. (St. Leopoldbl., 10.)

Hodder M. Westropp. Finger-Rings. (The Antiquary, February.)

Huish, M. B. Notes on Japan and its Art wares. (The Art-Journ., 1888, 1.)

Japanesische Schwertfegerei. (Oesterr. Monatsschrift für den Orient, 11.)

Jensen, L. Ein Bauernstuhl aus Fünen. (Dänisch.) (Tidsskrift f. Kunstindustri, 4 u. 5.)

Ilg, A. Urkundliches von Meistern der Textilgewerbe in Oesterreich. (Ber. und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Industrieen, kleinere, Hongkongs. Messing- und Kupferarbeiten. Glas. (Das Handelsmus., 44.)

Join-Lambert, A. Le Château de Quermelin. Ses habitants et son mobilier. Avec 4 planches. 12⁰. (Evreux.) E. Lechevalier. fr. 7. 50.

Karabacek. Das arabische Papier. (Mitth. aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, II.—III. Bd.)

Kelch, der, des Cardinals Simor. (St. Leopoldblatt, II, 1.)

Kick, W. und O. **Seubert**. Der Möbel- und Bautischler. Eine Sammlung meist ausgeführter Entwürfe etc. 2. u. 3. Lfg. Ravensburg, Dorn, à M. 2. —.

— — Mustersammlung für Schlosser. Eine Sammlung von Entwürfen und grösstentheils ausgeführter Zeichnungen etc. 2.—4. Lfg. f⁰. Ebd. à M. 1. 50.

Kingsley, G. Wrought-Iron in Bruges. (Art Journ., 12.)

— Flemish embroideries, old and new. (Art Journ., nov.)

Kipling, J. L. The Industries of the Punjab. Reprinted from the Official „Punjab Gazetter". (Journal of Indian Art, 20.)

Kirsch. Altchristliches silbernes Reliquiar aus Afrika. (Römische Quartalsschr. f. christliche Alterthumskunde u. f. Kirchengeschichte, I, 4.)

Klein, J. Verzierte Thongefässe aus dem Rheinland. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Koenen. Zur karolingischen Keramik. (West. deut. Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, VI, 6.)

Krätzer, H. Ueber Emaillen und Glasuren. (Gewerbebl. aus Württemberg, 41 ff.)

Kramer, J. Ausgeführte, praktische Möbelverzierungen der Gegenwart, gezeichnet u. hrsg. von J. K. 1. Serie. gr. 4⁰, 20 color. Steintaf. Berlin 1887, Deutsches Litteratur-Comptoir in Comm. M. 12. —.

Kulka, R. Die bürgerliche Wohnungseinrichtung und der Einfluss der Ausstellungen auf dieselbe. (Wochenschr. des niederösterr. Gew.-Ver., 42.)

Kunstgewerbe u. Kunsthandwerkerfrage. (Kunstwart, I, 8.)

Kunstgewerbeblatt. Ostdeutsches Organ des Kunstgewerbevereins zu Breslau. Monatsschr. f. die kunstgewerbl. Interessen der Provinz Schlesien, Posen, sowie Ost- u. Westpreussen. Red.: Bildhauer Künzel. 1. Jahrg. Oct. 1887 bis Sept. 1888. 12 Nrn. gr. 4⁰. Breslau, Dülfer. Vierteljährl. M. 1. —.

Kunstschmiede-Arbeiten, deutsche, aus der Concurrenz-Ausstellung zu Karlsruhe 1887. Hrsg. vom bad. Kunstgewerbeverein. 2. Lfg. f⁰. (6 Lichtdruck-Taf.) Karlsruhe, A. Bielefeld. à M. 5. —.

(**Leitner,** Q. v.) Kritisches Quellenmaterial aus der gräfl. Thun-Hohenstein'schen Fideicommiss-Bibliothek in Tetschen. Zwei Harnischbücher aus dem 16. Jahrh. (Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, VII.)

Lelange et **Ledent.** Cours méthodique de tissage. Traité des croisures. 800 fig., dans le texte. 8⁰, 304 p. Bruxelles, Em. Decq. fr. 18. —.

Leroux, A. Les émaux limousins des Musées de Vienne et de Munich. (Bulletin de la soc. arch. et historique du Limousin, XXXIV.)

Lessing, J. Das Porzellangeschirr Sulkowski. (Kunstgewerbebl., IV, 3.)

— Wunderliches Trinkgeräth. (Westermann's Monatshefte, Dec.)

L'évangéliaire de sainte Marguerite, reine d'Écosse. (Bibl. de l'école des Chartes, 5e livre.)

Linas, C. Le reliquaire de la sainte Croix, au trésor de la cathédrale de Tournai. (Revue de l'art chrétien, V, 4.)

Masse, die, des Messgewandes. (Der Kirchenschmuck, XIX, 1.)

Messer, italienisches, des 17. Jahrhund. (Kunstgewerbebl., IV, 3.)

Messkelch, ein Augsburger. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn, VI, 1.)

Mesureur, G. L'art dans la lingerie. Dessins de broderie (Album). Paris, impr. Hennuyer.

Meyer, F. S. Steinschleiferei in Waldheim. (Kunstgewerbebl., 5.)

Molinier, E. La faïence a Venise. (L'Art, 1 févr.)

— Le reliquaire de la vraie Croix au trésor de Gran (Hongrie). (Gaz. archéol., 9 u. 10.)

Monstranzenformen aus dem 16. und 18. Jahrh. (Der Kirchenschmuck, XIX, 1.)

Müntz, E. L'histoire de la Tapisserie. (Chronique des arts, 21 janv.)

— L'Oreficeria sotto Clemente VII. (Archivio storico dell' Arte, I, 1.)

Musset, G. Les Faïenceries rochelaises. Avec 20 planches en couleurs. 4⁰. (La Rochelle.) E. Lechevalier. fr. 25. —.

Nähwerke, Egerländer. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums, 10.)

Nyrop, C. Eine Zeichnung von Hofgoldschmied J. B. Daltoff. (Dänisch.) (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1887, 4 u. 5.)

Ornamentenschatz, der. Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen. 86 lith. und chromolith. Taf. mit erläut. Text von H. Dolmetsch. 2. Aufl. 1. u. 2. Heft. f⁰. Stuttgart 1887, J. Hoffmann. à M. 1. —.

Pape, J. Ornamentale Details im Barock- und Rococo-Stil. Photographische, in Lichtdruck vervielfältigte Naturaufnahmen nach Auswahl von J. P. 4.—8. Lfg. f⁰. Dresden, Gilber's Verlag. à M. 6. —.

Parketerie, Möbelfabrikation und Schnitzlerei. (Schweiz. Gewerbebl., 20.)

Portal, G. et H. de **Graffigny.** Les Merveilles de l'horlogerie. 18⁰, 300 p., avec 112 vign. dess. par les auteurs et par E. Matthis. Paris, Hachette & Co. fr. 2. 25.

Porzellane, alte asiatische. (Sprechsaal, 43.)

Radisics, E. Die Teppiche in der Sammlung Ipolyi, Bischof von Grosswardein. (Müvészi ipar, II, 4 u. 5. — Ungarisch.)

Redgrave, G. R. Textile Fabrics at the South Kensington-Museum. (The Art Journ., 1888, 1.)

Reiser, N. und J. **Spennrath** Handbuch der Weberei zum Gebrauche an Webeschulen und für Praktiker. Mit vielen in den Text gedr. Holzschn. u. farb. Mustertaf. II. Bd. 11.—15. Lfg. Lex.-8⁰, p. 321—480. München 1887, Callwey.

Riegl, A. Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrh. 2. David Roentgen. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., II, 24.)

Ris-Paquot. La Céramique enseignée par la reproduction et la vue de ses différents produits. Avec 46 planches. 8⁰. Laurens. fr. 30. —.

Ruby, F. Das Iglauer Handwerk, in seinem Thun und Treiben von der Begründung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts urkundlich dargestellt. Mit 2 Abbildgn. als artist. Beilagen. Hrsg. von der histor.-statist. Section der k. k. mähr.-schles. Gesellsch. zur Beförderung des Ackerbaues etc. gr. 8⁰, IV, 256 S. Brünn 1887, Winiker. M. 3. 20.

S. S. Minister Trefort u. die ungarischen Kunstgewerbe. (Allgem. Kunstchronik, 44.)

Sammlung, eine merkwürdige. (Dillinger's Sammlung von Schlössern und Schlüsseln.) (Allgem. Zeitschr. 297, Beil.)

Sammlung von Ausstattungen innerer Räume. Entworfen und ausgeführt von A. Brosche, Ende und Böckmann, L. Heim, Hude und Hennicke, Ihne und Stegmüller, H. Licht, A. Orth, J. Otzen, Waesemann, U. Wend, C. Zar. 36 Bl., 35 Kupferstiche und 1 Chromolith. f⁰. 1 Bl. Text. Berlin, Ernst & Korn. M. 26. —.

Schildpattindustrie, die neapolitanische. (Das Ausland, 51. 52.)

Schmidt, A. Das Frittenporzellan von Tournai in Belgien. (Sprechsaal, 46.)

Schneider, F. Altdeutsche Goldschmiedekunst auf dem Wege nach Rom. (Kunstgewerbeblatt, IV, 4.)

Schnelle, Siegburger. (Kunstgewerbebl., IV, 4.)

Schnütgen. Ein silbernes Messpult des 13. Jahrh. (Jahrbücher d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXIV.)

Schuermans, H. Verres „façon de Venise" ou „d'Altare" fabriqués aux Pays-Bas. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéol., 3. 4.)

Simonsfeld, H. Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig u. die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen. Mit Unterstützung der histor. Commiss. b. d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. 2 Bde. gr. 8⁰, XXIV, 492 u. XVI, 396 S. Stuttgart, Cotta. M. 20. —.

Sitte, C. Die Entwickelung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn, VI, 1.)

Soil, E. Potiers et faïenciers Tournaisiens. (Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, 1887, 5 u. 6.)

— Inventaire de 1527 ou le mobilier d'un bourgeois de Tournai au commencement du XVIe siècle. (Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, II, 2.)

Stockbauer, J. Zur Geschichte der Holzschnitzerei. (Illustr. Schreiner-Ztg., V, 6 u. 7.)

Tapezierkunst, die. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (8 Chromolith.) Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Tapisseries, coptes, au Musée des Gobelins. (L'Art pour tous, 9.)

Thürlemann, B. Galerie der decorativen Kunst. I. Bd. 1. Abth. 48 Taf. f⁰. Zürich, Orell, Füssli & Co. fr. 10. —.

Unzerstörbares, sogenanntes leuchtendes Email. (Kunstgewerbebl., 5.)

Urkundliches von Meistern des Textilgewerbes in Oesterreich. (Ber. u. Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)

Venturi, A. Gli orafi da Porto. (Archivio stor. Ital., XX, disp. 5.)

Verglasung, die, der Kirchenfenster. (Mitth. aus dem Diözesan-Museum in Leitmeritz, 8.)

Waal, A. de. Longobardische Gold- und Silberarbeiten. (Röm. Quartalsschr., 2. 3.)

Wiesner, J. Die Faijûmer und Unschmûneiner Papiere. (Mitth. aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, II.—III. Bd.)

Zimmer, M. Die Pennwitzer Gläser. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, 64. Bericht.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Ausstellungen, die, des Jahres 1888. (Sprechsaal, 51.)

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. P. Lehfeldt. 1. Heft. Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsger.-Bezirk Jena. Lex.-8°, XVI, 244 S. Jena, Fischer. M. 8. —.

Beneldt. Avant-projet de loi sur la conservation des immeubles et objets mobiliers historiques et artistiques, présentés à la Société d'archéologie de Bruxelles. 8°, 18 p. Bruxelles, impr. A. Vromant.

Bonney, T. G. Abbeys and Churches of England and Wales. Descriptive, Historical, Pictorial. 4°, 280 p. Cassell.

Brennecke, A. Alt-England. Eine Studienreise durch London und die Grafschaften zwischen Canal u. Piktenwall. Gänzliche Neubearbeitung der 2. u. 3. Abtheil. der Nordlandfahrten. Mit zahlreichen Abbildungen von Personen, Baudenkmälern u. Landschaften. f°, 204 S. Leipzig, Hirt & Sohn. M. 20. —.

Bunyitay, V. Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Comitates Szilágy. 46 S. Budapest, Akademie. (Ungarisch.)

Collections bizarres. (Chron. des arts, 14 janv. — Interméd. des chercheurs et cur., 10 déc.)

Craandijk, J. Wandelingen door Nederland. Noord-Holland. Met platen naar lithogr. van P. A. Schipperns en wandelkaartjes. 3e druk. 8°, 315 p. Goedkoope uitgaaf. Haarl., H. D. Tjeenk Willink. fl. 1. 50.

Distel, T. Bildwerke aus dem Nachlasse Katharina's, Herzogin zu Sachsen. (Kunstchronik, XXIII, 15.)

Ewerbeck, F. Niederländ. Städtebilder. (Deut. Bau-Ztg., 87.)

Exner, W. Die Ausstellungen in Bregenz, Bozen und Krakau 1887. (Wiener Ztg., 7 flg.)

Expositions ouvertes ou annoncées et Concours. (Revue de l'Art chrét., janv.)

Fabriczy, C. Esquisses d'un voyage en Italie. (L'Art, 565.)

Haupt, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Schleswig-Holstein mit Ausnahme des Kreises Lauenburg. 8.—11. Lfg. gr. 8°. Kiel, 1887, Homann. à M. 1. —.

Helferich, H. Ueber die Kunst in England. (Die Kunst f. Alle, 6. Heft.)

Huber, F. C. Die Ausstellungen u. unsere Exportindustrie. gr. 8°, XV, 384 S. mit 2 Taf. Stuttgart 1886, Neff. M. 4. 50.

Inventarisierung, die, der Kunstdenkmäler in Baiern. (Wochenbl. f. Baukunde, 98. 99.)

Kraus, F. X. Die Kunstdenkmäler d. Grossherz. Baden. Beschreibende Statistik, im Auftrage des grossherzogl. Ministeriums der Justiz, des Kultus u. Unterrichts und in Verbindung mit J. Durm u. E. Wagner hrsg. 1. Bd.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Mit zahlreichen Illustr. Lex.-8°, XII, 693 S. Freiburg i. Br. 1887, Mohr. M. 16. —.

Mennel, A. Die Königsphantasien. Eine Wanderung zu den Schlössern Kön[illegible] Ludwigs II. von Bayern. In Arrangements [illegible]on Pet. Krämer. In Vervielfältigung von J[illegible]Albert in München, Angerer & Göschl in Wie[illegible], Boussod, Valadon & Cie. in Paris u. in Buchdruck von Fischer & Wittig in Leipzig. 1. Lfg. gr. 4°, 24 S. Leipzig u. Wiesbaden, Verlag der Litterar. Gesellschaft. M. 1. 50.

Müntz. Les collections des Médicis au XVe siècle: le musée, la bibliothèque, le mobilier (appendice aux précurseurs de la renaissance). 4°, 116 p. Paris, Rouain.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerisch. Kunstdenkmäler. 10. Canton Neuenburg. (Anz. f. schweiz. Alterthkde., 1888, 1.)

Steche, R. Ueber ältere Bau- und Kunstwerke im sächs. Vogtlande. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg., 12 u. 13.)

Wahrnehmungen auf einer Reise durch Tirol. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 4.)

Aachen.
— Aachener Gewerbe-Ausstellung. (Kunstwart, I, 4.)

Adelaide.
— Ausstellung von Adelaide 1887. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 1.)

Amsterdam.
— Catalogus der geschenken welke door Nederl. Kattoolieken aan Z. H. Pans Leo XIII. bij zijn Gouden Priesterfeest zullen worden aangeboden, zooals zij te Amst. vereenigd zijn tentoongesteld van 26. Aug. — 18. Sept. 1886. 8°, 76 p. Amst., J. P. Valks. fl. —. 25.

— Exposition internationale coloniale et d'exposition générale. Amsterdam 1883. Ve Sect. IIIe Partie: Questions artistiques et littéraires. 8°, 38 p. Amsterdam, J. H. de Bussy. fl. 1. 50.

— **Franken,** D. Le „Rijks Museum“ d'Amsterdam. (Courr. de l'Art, 52.)

— **Kellen,** D. Gids voor de bezoekers van het Nederlandsch Museum voor geschiedenis en Kunst. 8°, 124 p. Amsterdam, Seyffardt. fl. 1. —.

— **Obreen,** F. D. O. Wegwijzer door's Rijks Museum te Amsterdam. M. teekeningen d. Wilm, Steelink, Schiedam, H. d. M. Roelants. 123 en 18 m. pl. en Kaarten tussch. d. tekst. 8°. fl. 1. —.

Antwerpen.
— **Anthime.** Rapport de, ouvrier menuisier, délégué du gouvernement de la République française à l'exposition internationale d'Anvers. 8°, 16 p. Bourges, impr. Sire.

— **Hersain,** J. Exposition industrielle de l'Antwerpen's Rubenskring. (La Féder. artist., 40.)

— **Lagye.** Anvers monumental et pittoresque. 4°, 160 p. Bruxelles, impr. A. N. Lebègue & Cie. fr. 3. 50.

— **Louis,** E. La treizième exposition de l'„Als ik kan“ d'Anvers. (La Féder. artist., 39.)

— **Pelffhoven,** C. Das Plantin-Moretus-Museum in Antwerpen. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. das deutsche Reich, 6.)

Athen.
— *Καββαδίας. Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ ἀρχαιολογικοῦ μουσείου; τεῦχος* I. 2. 160 p. Athen.

— Museen, die, Athens. In Lichtdr.-Reproduction von Gebr. Rhomaidès, veröffentlicht von C. Rhomaidès. 1. Abth.: Ausgrabungen der Akropolis. Beschreibender Text v. T. Sophoulis. 2. Lfg. gr. 4°, p. 9—19 mit 8 Taf. Athen 1887, Wilberg. à M. 6. —.

Barcelona.
— Exposition universelle de Barcelone. (Courr. de l'Art, 50.)

Berlin.
— Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, IX, 1.)
— Ausstellung, keramische, im k. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Sprechsaal, 45.)
— Ausstellung moderner Stickereien. (Kunstgewerbebl., IV, 3.)
— Erweiterungsbauten der k. Museen. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 48.)
— Gypsabgüsse im Neuen Museum. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 50.)
— **J. L.** Die Ausstellung d. Fayence-Malereien im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Nat.-Ztg., 589.)
— **Lindenberg.** Das Hohenzollernmuseum in Berlin. (Westermann's Monatshefte, Febr.)
— **Malkowsky.** Aus den Kunstausstellungen. (Gegenwart, 3. 4.)
— — Die Ausstellung im Verein Berliner Künstler. (Gegenwart, 52.)
— — Die Lenbachausstellung. (Gegenwart, 1. 2.)
— Nationalgalerie, aus der Berliner. (Kunstchronik, XXIII, 11.)
— Schüler-Ausstellung, die, im Kunstgewerbe-Museum. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 46.)
— Sonderausstellungen im Lichthofe d. Berliner Kunstgewerbe-Museums. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 4.)
— Unterrichtsanstalt d. Kunstgewerbe-Museums. (Kunstgewerbebl., 5.)
— Zeughaus, das, zu Berlin und seine Sammlungen. Hrsg. von der k. Zeughausverwaltg. Aufgenommen nach der Natur von A. Halwas. 1. Lfg. gr. f⁰. 10 Lichtdr.-Taf. Berlin 1887, Stahn. M. 30. —.

Bologna.
— **Bacchi,** A. Bologna al tempo di Luigi Galvani nel suo governo civile ed ecclesiastico, nelle sue istitutione di scienze, di arti, etc., con miscellanea di notizie biografiche, artistiche, etc.: compilatione sopra autentici documenti. 8⁰, 276 p. Bologna. L. 1. 50.

Bonn.
— **Sch.** Die Erwerbungen des Provinzial-Museums in Bonn im Jahre 1886—87. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIV.)

Bremen.
— Erwerbungen, neue, für die Mustersammlung des Bremer Gewerbe-Museums. (Mitth. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 11.)

Brixen.
— **Tinkhauser's** topographisch-historisch-statist. Beschreibung d. Diöcese Brixen. Fortgesetzt v. L. Rapp. 4. Bd. 1.—3. Heft. gr. 4⁰, S. 1—288. Brixen 1887, Weger. à M. 1. —.

Brünn.
— Gewerbemuseum, das mährische, in Brünn. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 1.)

Brüssel.
— Weltausstellung, die, 1888 in Brüssel. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 45.)
— **Verdavainne,** G. Le Salon de Bruxelles. (La Fédér. artist., 45—48.)

Budapest.
— Ausstellungen, die, aus d. Kreise d. Zeichen- und Kunstgewerbeunterrichtes in Budapest. (Ungarisch.) (Müvészi ipar, II, 4 u. 5.)

Cluny.
— **Leroi,** P. Édouard de Beaumont et le Musée de Cluny. (Courr. de l'Art, 3.)

Crajova.
— Die rumänische Industrie auf der Regional-Ausstellung in Crajova. (Das Handelsmuseum, 45.)

Crefeld.
— Ausstellung, die, alter kirchlicher Gewänder. (Mitth. d. Nordb. Gew.-Mus. in Reichenberg, 12. — Köln. Ztg., 14. Oct. 1887. — Kunstgewerbeblatt, IV, 3. — Frankf. Ztg., 314.)
— **Neumann,** W. A. Die kirchliche Ausstellung in Crefeld. (St. Leopold-Blatt, 12.)

Dillenburg.
— **Presber,** P. Das Schloss u. die Stadt Dillenburg. Eine geschichtl. Zusammenstellung nebst einer Lichtdr.-Abbild. nach Merian's Kupferstich aus dem 17. Jahrh. 12⁰, 40 S. Dillenburg, Seel. M. —. 40.

Douai.
— **Leroi,** P. Le Musée de Douai. (Courr. de l'Art, 1.)

Dresden.
— Ausstellung, die, von Lehrmitteln u. Schülerarbeiten auf dem ersten Verbandstag deutscher Gewerbeschulmänner in Dresden. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, II, 9.)
— Bericht, V., über d. Thätigkeit des Dresdner Kunstgewerbe-Vereins. Verwaltungsperiode 1885—1886. gr. 8⁰, 63 S. mit 4 Taf. Dresden, Gilber's Verl. in Comm. M. 2. —.
— **Lier,** A. Die Aquarellausstellung in Dresden. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 15. Dec.)

Düsseldorf.
— **Daelen,** C. Die Weltausstellung in Düsseldorf. (Die Kunst f. Alle, 1. Jan.)
— Düsseldorfer Ausstellungen. (Kunstchronik, XXIII, 11 ffg.)

Evreux.
— **Barbier de Montault,** X. Dons faits à la cathédrale par Raoul du Fou, évêque d'Evreux, mort en 1510, dans le Bulletin monumental, 1887, p. 477—478. (Rev. de l'art chrét., janv.)

Florenz.
— Florentiner Kunstausstellung, eine. (Kunstchronik, 2. Febr.)

Frankfurt a. M.
— **Levin,** T. Noch ein Wort in Sachen des Städel'schen Instituts. (Kunstchronik, XXIII, 16.)
— **Max.** Eine Fächer-Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 48.)
— Städel'sches Institut. (Kunstwart, I, 4.)

Gent.
— **Frédrix,** C. Exposition du Cercle artistique de Gand. (La Fédérat. artist., 39.)

Genua.
— Catalogo della collezione Santo Varni di Genova. Parte I. 1887. 8⁰, 126 p. Milano.

Glasgow.
— Weltausstellung in Glasgow (1888). (Sprechsaal, 49.)

Glogau.
— **Knötel,** P. Die Capelle zum hl. Kreuz und zu St. Anna in Gr.-Glogau und drei Inventare derselben. (Schlesiens Vorzeit, 64. Bericht.)

Göttingen.
— **Hubo,** G. Originalwerke in der archäolog. Abtheilung des archäologisch-numismatischen Instituts der Georg-August-Universität. Festschrift. VII, 200 S. Göttingen, Dietrich's Verl. M. 3. —.

Grenoble.
— **Maignien,** E. Les Artistes grenoblois, architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres etc. Notes et documents inéd. gr. 8⁰. Grenoble, E. Lechevalier. fr. 15. —.

Harrow.
— **Torr,** C. Catalogue of the classical antiquities from the collection of the late Sir Gardner Wilkinson (jetzt in Harrow School Museum). gr. 4⁰, 48 p. Harrow, Wilbee.

Innsbruck.
— **C. F.** Bericht über die Sammlungen des k. k. Statthalterei-Rathes Joh. Wieser. (Zeitschr. d. Ferdinandeums f. Tirol u. Vorarlberg, 31.)

Kairo.
— Museum, das arabische, in Kairo. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 11.)

Karlsruhe.
— Concurrenz-Ausstellung, die, deutscher Kunstschmiedearbeiten in Karlsruhe. (Gewerbebl. aus Württemberg, 42.)

Kiel.
— **Handelmann,** H. Der Fremdenführer im Schleswig-Holstein'schen Museum vaterländ. Alterthümer zu Kiel. 2. Aufl. gr. 8⁰. Kiel, Universitäts-Buchhandlung. M. —. 40.

Kopenhagen.
— Nordische Industrie-, landwirthschaftliche u. Kunstausstellung zu Kopenhagen 1888. (D. Handelsmuseum, 49.)

Le Havre.
— Exposition de 1887 de la Société des amis des arts du Havre. 16⁰, 87 p. Le Havre, impr. du Commerce. fr. —. 50.

Lille.
— **Ozenfant,** A. Catalogue de la collection d'objets d'art et de curiosité composant le musée Jules de Vicq. 18⁰, X, 74 p. Lille, impr. Lefèbvre-Ducrocq. fr. 1. —.

London.
— Academy and Grosvenor Exhibitions. (Saturday Rev., 7. Jan.)
— British Museum Publication. Catalogue of seals in the departement of manuscripts in the British Museum, by W. de G. Birch. 862 p. and 12 autotype plates. London, B. Quaritch. 36 sh.
— **Eastlake.** Picture hanging at the National Gallery. (The Nineteenth Century, Dec.)
— Études ethnographiques et archéologiques sur l'exposition coloniale et indienne de Londres. (Rev. d'ethnographie, VI, 3.)
— Exhibitions. (Saturday Rev., 11. 18.)
— Grosvenor Exhibition. (Athenæum, 14. Jan.)
— Le British Museum et la Bibliothèque nationale. (Républ. française, 10 janv.)
— Minor Exhibitions. (Athenæum, 18. Febr.)
— Minor Galleries. (Saturday Review, 28. Jan.; 4. Febr.)
— **Philipps,** C. Exposition rétrospective de la Royal Academy. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)
— Winter Exhibition. (Athenæum, 7. Jan.)

Manchester.
— **Geddes,** P. Every Man his own Art Critic at the Manchester Exhibition, 1887. gr. 8⁰, 32 p. Heywood. 6 d.

Morlaix.
— **Leroi,** P. Le Musée municipal de Morlaix. (Courr. de l'Art, 51.)

Moskau.
— **Vogel,** N. W. Ueber kirchliche Kunst in Moskau. (Archiv f. kirchl. Kunst, XI, 9.)

München.
— Kataloge des bayerischen National-Museums in München. Bd. I.: Bücher-Sammlung, von J. A. Mayer. gr. 8⁰, XIV, 153 S. Bd. II.: Katalog der Abbildungen u. Handzeichnungen zur Cultur- u. Kunstgesch. Bayerns. gr. 8⁰, VII, 184 p. München, Rieger'sche Univ.-Buchhdlg. à M. 2. —.

München.
— Kunstgewerbe-Ausstellung, deutsch-nationale, zu München im Jahre 1888. (Kunstchronik, XXIII, 13.)

Münster.
— **Detten,** G. Münster i. W., seine Entstehung und das Culturbild seiner 1000-jährigen Entwicklung. 8⁰, VIII, 209 S. Münster, Aschendorff. M. 2. 40.

Nordhausen.
— Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen. 11. Hft. Lex.-8⁰. Halle 1887, Hendel: Die Stadt Nordhausen. Bearb. v. J. Schmidt, IX, 240 S. M. 7. —.

Nürnberg.
— Zuwachs der Sammlungen. (Anzeig. d. Germ. Nationalmuseums, II, 7.)

Paris.
— Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs. (Courr. de l'Art, 6.)
— **Boileau** fils, L. C. Monument Gambetta. Subscription et programme. Commentaire du projet Aubé-Boileau et monographie. Avec 20 planches. André, Daly et Cie.
— **Bournon,** F. Paris. Histoire. Monuments. Administration. Environs. gr. 8⁰, avec 151 grav. Colin. fr. 7. —.
— **Cavvadias.** Catalogue du musée central. (Rev. crit. d'hist. et de littérature, 5 déc.)
— **Champeaux,** A. Les Monuments de Paris. 8⁰, 304 p. Paris, Laurens. fr. 3. 50. (Bibl. d'hist. et d'art.)
— Collection de M. B. F. (Chronique des Arts, 7 janv.)
— **Courajod,** L. Les nouvelles acquisitions du département de la sculpture et des objets d'art du moyen-âge et de la Renaissance au Musée du Louvre. (Gaz. archéol., 7. 8.)
— **Dargenty,** G. Exposition des œuvres de G. Guillaumet. (Courr. de l'Art, 3.)
— — Exposition des œuvres de M. Puvis de Chavannes. (Courr. de l'Art, 50.)
— — Exposition du Cercle artistique et littéraire. (Courr. de l'Art, 7.)
— Exposition de 1889. (Chron. des Arts, 7, 14 janv.; 4, 11 févr.)
— Exposition de gravures du siècle. Ouverture le 20 octobre 1887 (Catalogue). 8⁰.
— Exposition de M. Henry Guérard. (Chron. des Arts, 17 déc.)
— Exposition des gravures du siècle. (Gazette des B.-Arts, déc. 1887.)
— Exposition internationale des Beaux-Arts, de 1889. (Courr. de l'Art, 6.)
— Exposition, la 9me, de l'Union centrale des arts décoratifs. (Rev. des arts décoratifs, 4.)
— Exposition universelle de 1889 à Paris. Direction générale de l'exp. Comités d'admission. 8⁰, 188 p. Paris, impr. Nation. (Ministère du comm. et de l'ind.)
— **Helmont,** L. L'Exposition de gravures du siècle. (Courrier de l'Art, 48.)
— **L. G.** Exposition annuelle du Cercle de l'Union artistique. (Chron. des Arts, 18 févr.)
— — Exposition de Peinture et Sculpture par trente-trois artistes français et étrangers. (Chron. des Arts, 7 janv.)
— — Exposition des œuvres de Guillaumet à l'École des Beaux-Arts. (Chronique des Arts, 14 janv.)
— L'archéologie monumentale à l'exposition des Beaux-Arts à Paris, en 1887. (Bull. monum., 5. 6.)

Paris.
— **La Ville de Paris à l'Exposition Universelle** de 1889. (Courr. de l'Art, 50.)
— **Lefort,** P. L'union des arts décoratifs: neuvième exposition. (Gaz. des B.-Arts, nov.)
— **Le musée de la Comédie française.** (Patrie, 9 janv.)
— **Leprieur.** L'exposition des gravures du siècle. (L'Artiste, déc.)
— **Leroi,** P. Le Salon de 1887. (L'Art, 15 déc.)
— **Lestalot,** A. Ein Pariser Brief über die exposition des estampes du siècle. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 1.)
— **Michel,** A. Exposition de M. Puvis de Chavannes. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)
— **Musée du Louvre.** (Courr. de l'Art, 6.)
— **Musée ethnographique du Trocadéro.** (Courr. de l'Art, 6.)
— **Musée, un nouveau, municipal.** (Courr. de l'Art, 52.)
— **Pelca,** G. Chronique de l'hôtel Drouot. (Courr. de l'Art, 50 fig.)
— **Rivolin,** E. Promenades à travers Paris. Le musée de sculpture comparée au Trocadéro. (Rev. générale de l'Archit., 5. 6.)
— Vente Carrier-Belleuse. (Chronique des arts, 7 janv.)

Poitiers.
— **Exposition de Poitiers** (1887). Collection G. Chauvet à Ruffec. 8⁰, 24 p. Ruffec, Picot.

Rom.
— Ausstellung, die Vaticanische, in Wort und Bild. Von d. Ausstellungs-Commission autoris. deutsche Ausg. 40 Lfgn. (à 2—3 B.) f⁰. Wien, Verl. d. „St.Norbertus" Buch- u. Kunstdruckerei. M. 16. —.
— **Kuhn,** A. Roma. Die Denkmale des christl. u. des heidn. Rom in Wort u. Bild. 7.—21. Lfg. hoch 4⁰, S. 145—504. Einsiedeln, Benziger & Co. M. —. 50.
— **Lanciani,** R. Notes from Rome. (Athenæum, 7. Jan.)
— **Mereu,** H. Courrier de Rome. (Courr. de l'Art, 7.)
— — L'Art au Vatican. (Courrier de l'Art, 6.)
— — L'Exposition du Vatican. (Courr. de l'Art, 5.)
— Musée Préhistorique et Ethnographique de Rome. (Courr. de l'Art, 50.)
— Vaticanische Jubiläums-Ausstellung. (Allg. Ztg., B. 21.)

Sèvres.
— **Garnier,** E. La Manufacture de Sèvres en l'an VIII. (Deuxième article.) (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)
— Musée céramique de Sèvres. (Courrier de l'Art, 6.)

Stuttgart.
— **Eisenmann.** Zur Stuttgarter Gemäldegalerie. (Kunstchronik, 19. Febr.)
— Versteigerung der Sammlung Seyffer. (Kunstchronik, XXIII, 11.)

Toulouse.
— Toulouse: Histoire. Archéologie monumentale. Facultés. Académie. Établissements municipaux. Institutions locales etc. 8⁰. Toulouse, A. Picard. fr. 10. —.

Trier.
— **Provinzial-Museen,** die, in Trier und Bonn. (Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIV.)

Venedig.
— **Sammlung Morosini,** über die, in Venedig. (Kunstchronik, 19. Febr.)

Verona.
— **Phillips,** C. Verona. (Art Journ., nov.)

Wien.
— Auction Penther. (Kunstchronik, XXIII, 12.)
— Ausstellung, die, der Geschenke f. den Papst. (Allg. Kunstchronik, 43.)
— Ausstellung von Radirungen (im Oesterreich. Museum). (Allg. Kunstchronik, 50.)
— **Bucher,** B. Die Glassammlung d. k. k. Oesterr. Museums für Kunst u. Industrie. Geschichtl. Uebersicht u. Katalog. Mit 1 Taf. in Farbendr. u. 12 Heliogravuren. gr. 4⁰, IV, 134 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 20. —.
— **Dorn,** A. Die Jubiläums-Gewerbeausstellung 1888. (Volkswirthsch. Wochenschrift, 203.)
— **Falke,** J. Die Ausstellung der Geschenke für Se. Heil. Papst Leo XIII. im Oesterr. Museum. (Wiener Abendpost, 242.)
— **Frimmel,** T. u. A. **Ilg.** Die Ausstellung von Gegenständen der kirchlichen Kunst im k. k. Oesterr. Mus. f. Kunst u. Industrie. (Oesterr.-ungar. Revue, 3. 4.)
— **Hauser,** A. Die Gruft zu St. Anna in Wien. (Berichte u. Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien, XXIV.)
— Jubiläums-Kunstausstellung, Wiener. (Kunstchronik. XXIII, 12.)
— **Kinter,** M. Der Benedictiner- u. Cistercienser-Orden auf der Wiener Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände für Kunst und Industrie. (Studien u. Mitth. aus dem Benedictiner- und Cistercienser-Orden, VIII, 4.)
— **Kisch,** W. Die alten Strassen u. Plätze von Wiens Vorstädten und ihre historisch interessanten Häuser. 25. Heft. gr. 4⁰. (3 B.) Wien, O. Frank Nachf. à M. 1. 50.
— **Neumann,** W. A. Ueber die „vaticanischen" Ausstellungen in Wien u. Pest. (St. Leopolds-Blatt, 12.)
— **Pasteiner,** J. Ausstellung kirchlicher Gegenstände in Wien. (Ungarisch.) (Müvészi ipar, II, 4 u. 5.)
— **Schnütgen.** Die Ausstellung kirchl. Gegenstände in Wien. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIV.)
— **Schönbrunner.** Die Albertina. Vortrag, gehalten am 17. Dec. 1886 im Alterthumsvereine zu Wien. (Ber. u. Mitth. d. Alterth.-Ver., XXIV.)
— Schüler-Ausstellung, von der, im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie in Wien. (Sprechsaal, 48.)
— **Winter,** C. Vom k. k. Heeresmuseum. (Allg. Kunstchronik, 51.)
— **Wolfsgruber,** C. Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien. gr. 8⁰, X, 366 S. Wien, Hölder. fl. 4. —.
— — Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien. Lex.-8⁰. Augsburg, Litter. Inst. v. Dr. M. Huttler. M. 5. —.
— **Zelau.** Wiener Meisterateliers. (Deutsche Revue, Dec.—Jan.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. März bis 15. Juni 1888.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Aesthetik, zur, des gothischen Stils. (Deutsche Bau-Ztg., 23. 24.)

Anders, A. Ein Aesthetiker der Architektur. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 18.)

Avenarius, F. „Nouveautés". (Kunstwart, 7.)

Baraban, C. L. Méthode complète de dessin pour les écoles primaires. 8⁰. Paris, impr. Renou & Maulde.

Bayr, E. u. M. Wunderlich. Formensammlung für das Freihandzeichnen an Volks- u. Bürgerschulen. 1. Heft. 3. Aufl. 16 lith. S. Wien 1887, Hölder. M. —. 56.

Béalle, A. Principes de dessin d'imitation, à l'usage des établissements d'instruction publique. 8⁰. Paris, Delalain frères.

Bölsche, W. Charles Darwin und die moderne Aesthetik. (Kunstwart, I, 10.)

Bonnet, R. u. R. Ebner. Blätter zur plastischen Anatomie d. Pferdes, zum Gebrauche f. Maler u. Bildhauer. Mit 12 Taf. gr. 4⁰. 20 S. mit 12 Bl. Erklärungen. München, Rieger. M. 4. —.

Bosse, F. Illustrirtes Wörterbuch der gebräuchlichsten Kunstausdrücke aus dem Gebiete der Architektur, Chromatik, Malerei, Mythologie, Ornamentik, Symbolik etc., für den Buchdruck und verwandte Zweige. gr. 8⁰, VII, 136 S. Leipzig, Waldow. M. 5. —.

Cathiau. Wanderversammlung deutscher Gewerbeschulmänner in München. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., III, 1.)

Chopin, D. Cours de dessin à l'usage des aspirants aux brevets de capacité, des élèves des écoles primaires supérieures et des instituteurs. 8⁰. Douai, Robert & Lepage.

Clément, C. E. A history of art for beginners and students, painting, sculpture, architecture. 8⁰. New-York, Stokes.

Conz, G. Lehrbuch der Perspective. Mit 118 in den Text gedr. Zeichnungen. gr. 8⁰, VIII, 144 S. Stuttgart, Wittwer. M. 5. —.

Dehaisnes, C. De la place à donner aux images et aux objets d'art religieux, dans la décoration extérieure et intérieure des maisons. (Rev. de l'Art chrétien, VI, 2.)

Döring, O. Goethe u. Diderot über die Malerei. (Preuss. Jahrbücher, März—April.)

Fink, W. Plastische Zeichenvorlagen für die Oberklassen d. Volksschulen, sowie für Handwerksschulen etc. 1. u. 2. Serie. gr. f⁰. à 4 Bl. Neustadt-Leipzig, Hense. à M. 1. 50.

Gaussen, H. Premières notes du dessin, modèles conformes au programme officiel. 4⁰, 8 pl. Troyes, impr. Caffé, libr. Lefèvre.

Gewerbeschule, die allgemeine, in Hamburg. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 12.)

Gothein, E. Die Volks-Gewerbeschule. (Bad. Gewerbe-Ztg., 3.)

Greve, W. Nochmals das Springen der Oelfarbe. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 44. 45.)

Grünewald. Das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst u. Photographie. gr. 8⁰. Düsseldorf, Liesegang. M. 1. 80.

Guigon, E. Enseignement professionnel; administration et enseignement dans les écoles des arts et métiers. 8⁰, 38 p. Paris, Chaix. (Extrait du Bull. technol. [Nr. 11, 1887] de la soc. des anc. élèves des écol. nationale d'arts et métiers.).

Harris, A. Our German competitors. The Wurttemberg schools (Kunstgewerbeschulen). (The Art Journ., 3.)

Hauser, A. Grundzüge der ornamentalen Formen- und Stillehre. Mit 50 Textfig. 8⁰, 50 S. Wien, A. Hölder. M. 1. —.

Helbig, J. Un discours sur les beaux-arts et les écoles professionnelles, à la chambre des représentants en Belgique. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)

Horadam, J. Das chemische Verhalten der Oelfarben zu einander, mit besonderer Berücksichtigung der zu verwendenden Mischungen. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 44. 45.)

James, H. A. Handbook of perspéctive. 8⁰, 110 p. Chapman & Hall.

Jentsch. Die Entwickelung des Naturgefühls. (Gegenwart, 9. 10.)

Jouin, H. Esthétique du sculpteur. 8⁰, 328 p. Paris, libr. Laurens.

Kajetan, J. Technisches Zeichnen f. das Kunstgewerbe. II. Die Projectionslehre. Im Auftrage d. k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie und mit Unterstützung des k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht hrsg. Mit 342 Textfig. gr. 8⁰, 167 S. Wien, Graeser. M. 3. —.

Keindl, O. Friedr. Theod. Vischer. 8⁰, 48 S. Prag, Neugebauer in Comm. M. 1. 20.

Kumsch, E. Die königl. Kunstgewerbeschule, die kunstgewerbl. Bibliothek und das Kunstgewerbe-Museum in Dresden. (Suppl. z. Cen-

tralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtsw. in Oesterreich, V, 3. 4.)

Kunst, Kunstfreunde und Kunstsammlungen. (Bayer. Gew.-Ztg., 6.)

Kunst, die christliche, im Dienste des Gotteshauses und zum Schmuck des Wohnhauses. (Evang. Kirchen-Ztg., 10.)

Kunst, die, in der Schule. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, III, 1.)

Kunst, religiöse. (Kunstwart, 12.)

Lachner, F. Sprit-Frescomalerei. Bericht über das Verfahren von T. Gambien Parny. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 46.)

Lehrwerkstätten in Schweden. (Schweiz. Gewerbebl., 12.)

Lipps. Ueber Formenschönheit, insbesondere des menschlichen Körpers. (Nord u. Süd, Mai.)

Malaval, L. Le vrai dessin. Cours pratique de perspective à vue, à l'usage de toute personne qui veut apprendre à dessiner d'après nature avec ou sans maître. 8⁰. Paris, nouvelle librairie classique.

Monciny, P. G. Petite Méthode de dessin à l'usage des écoles. 18⁰. Paris, libr. Gaume.

Moser. Der gewerbliche Unterricht in Bayern. (Zeitschr. f. gew. Unterricht, II, 11.)

Moser, H. Das Schönheits-Ideal in der Malerei. 8⁰, IV, 251 S. mit Illustr. Leipzig, Lemme. M. 6. —.

Mothes, O. Aesthetische Litteratur, deren Nutzen und Gefahr für die Kunst. (Allgem. Kunstchronik, 7.)

Pazzi, E. Ricordi d'arte. 8⁰. Firenze, tip. cooperativa.

Pfau, L. Kunst und Kritik. Aesthetische Schriften. (In 6 Bdn.) 1. u. 2. Bd. 8⁰. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. à M. 5. —.

Politik, die, in der Kunst. (Allg. Kunstchronik, 10. 11.)

Polowzow. Briefe über Kunst. (Nord. Rundschau, VII, 1—4.)

Portig, G. E. v. Hartmann als Aesthetiker. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 29.)

Prokop. Wie sollen wir unser Heim gestalten und schmücken? Vortrag. (Mitth. d. Mähr. Gewerbemuseums, 3.)

Protestantische Malerei. (Kunstwart, I, 15.)

Rée, P. J. Was ist Kunstkritik? (Gegenwart, 20.)

Reisberger, L. Farben auf ihre Haltbarkeit zu erproben. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 44, 45.)

Rosa, G. Le arti belle nel rinovamento d'Italia. 8⁰. Brescia, Apollonio.

Rothe, J. Ueber das fachliche Zeichnen an gewerblichen Fortbildungsschulen, insbesondere mit Rücksicht auf Holz- u. Steinbearbeitungsgewerbe. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtsw. in Oesterreich, V, 3. 4.)

Rudolph, C. Phantasie und Geschmack, und deren Pflege im Kunst- und Gewerbeleben. (Wieck's Gew.-Ztg., 8.)

System, ein neues, d. Kunstunterrichtes. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, V, 40.)

Teclu, N. Die Beziehungen der Chemie zur bildenden Kunst, insbesondere zur Malerei. Vortrag, gehalten im k. k. österr. Museum in Wien. (Romän. Revue, IV, 4. 5.)

Trzeschtik. Die Architektur u. ihr Verhältniss zur Malerei, Plastik und Gartenkunst. (Allg. Bau-Ztg., H. 2.)

Wittmann, K. Lehrwerkstätten in Schweden. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 12.)

Zerini, G. Kaiser Wilhelm als Freund d. Künste. (Die Kunst f. Alle, 15. April.)

Ziele der modernen Malerei. (Kunstwart, I, 13.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Allard, P. Les dernières persécutions du troisième siècle (Gallus, Valérien, Aurélien) d'après les documents archéologiques. Paris, libraire Victor Lecoffre, 1887.

Allmer, A. et P. **Dissard.** Trion: Antiquités découvertes en 1885, 1886 et antérieurement au quartier de Lyon dit de Trion. gr. 8⁰. Lyon, impr. Plan.

Archæological Review, the. A journal of historic and prehistoric antiquities. 8⁰. London, David Nutt.

Archeologia. (La Civiltà Cattolica, Serie XIII, Vol. X, Quad. 908.)

Arts, les, en Italie (les grands maîtres de la renaissance). Iconographie des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Texte par MM. le marquis Baldassini, C. J. Cavallucci, G. Lafenestre etc. Orné de 45 eaux-fortes, de 2 pl. s. cuivre et de 325 illustr. dans le texte. Publié sous les auspices de S. M. le roi Humbert Ier. f⁰, 180 p. Paris, Rothschild.

Atti del collegio dei professori della reale accademia di belle arti di Firenze. 8⁰. Firenze, Le Monnier.

Auer, A. Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen am Forum Romanum. Mit 8 Taf. [Aus: „Denkschr. d. k. Akad. d. Wiss.“.] Imp.-4⁰, 22 S. Wien, Tempsky in Comm. M. 6.—.

Ausgrabungen, die, in Oropos, Theater, Stoa, Amphiaraos. (Berl. philolog. Wochenschr., 9.)

Axt. Topographie von Rhegion und Messana. 36 S. Grimma.

Barnabei. Di alcune laminette votive spettanti al culto di Giove Penino e delle Matrone, scoperte sul Gran San Bernardo. (Atti reale accad. dei Lincei, Ser. IV, Vol. III, Fasc. 13.)

Barone, G. La tavola di Cebete con prefazione e note. Napoli (Morano). 96 S.

Baumgarten. Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. 37 S. u. 1 Taf. (Progr. d. Gymnas. Wertheim a. M.)

Baye, J. Croix lombardes trouvées en Italie. (Gaz. archéolog., 1. 2.)

— L'archéologie préhistorique. Avec 50 fig. 8⁰. Paris, J. B. Baillière.

Benoit, A. Recherches sur les monuments en bronze à partir du XIVe siècle. 8⁰. Nancy, impr. Berger-Levrault & Cie.

Biedermann, G. Die Insel Kephallenia im Alterthum. Mit 1 Kärtchen, 22 Orig.-Zeichnungen u. 2 Planskizzen. 8⁰, 44 S. (Programm des König Max-Gymnasiums München.)

Bilderatlas, kulturhistorischer. I. Alterthum. Bearb. von T. Schreiber. 2., f. den Schulgebrauch einger. Aufl. 10 Lfgn. quer-f⁰. Leipzig, Verlag d. Litterar. Jahresberichts (A. Seemann). à M. 1. —.

— Dasselbe. Textbuch von K. Bernhardi. 10 Lfgn. 8⁰, III, 388 S. Ebenda. à M. —. 20.

Blant, E. Note sur une coupe de verre gravé découverte en Sicile. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, mars.)

Bleicher et Barthélemy. Les tumuli de la Lorraine. 8⁰, 16 p. Nancy, impr. Berger-Levrault.

Bodenstein, C. Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788—1888. Lex.-8⁰, LXIV, 206 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 10. —.

Boéchat, P. A. Le cimetière burgonde du Cras-Chalet près de Bonfol. 8⁰. Porrentrury, Victor Michel.

Borsari. Le mura e porte di Servio. (Bullet. della commissione archeol. com. di Roma, Januar—April.)

Brailsford. Antiquarian memories. (The Antiquary, März.)

Cablé, E. Boucles mérovingiennes trouvées à Bressols (Tarn-et-Garonne). 8⁰, 8 p. Montauban, imp. Forestié.

Camera, M. Le antiche mure ciclopiche in Italia e Alba Fucenza. (Arte e storia, 13.)

Chabat, P. La brique et la terre cuite. 8⁰. Paris, l'auteur, 172, boulevard Montparnasse.

Chevalier. Les fouilles de St.-Martin de Tours: Recherches sur les six basiliques successives élevées autour du tombeau de Saint-Martin. VII, 134 p. et 8 pl. Tours, Péricat.

Clermont-Ganneau. Sarcophage de Sidon représentant le mythe de Marsyas. (Rev. archéol., mars—avril.)

Cooper, T. Astbury church: An impartial inquiry respecting the canopied tomb or monument, and the two adjoining grave stones or monuments in the churchyard. With Illustr. 8⁰, 26 p. Simpkin.

Courajod, L. Les origines de la renaissance en France au XIVᵉ et au XVᵉ siècle, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen-âge et de la renaissance à l'école nationale du Louvre, du 2 févr. 1887. 8⁰, 48 p. Paris, Champion.

Cousin et **Diehl.** Inscriptions de Mylasa. (Bull. de corresp. hellénique, jan.)

Cox. The symbolism of the Roman sepulchral stones of Chester. (The Antiquary, April.)

Denkmäler, antike, herausg. vom kais. deutschen archäolog. Institut. 1. Bd. 2. Heft 1887. gr.-f⁰, S. 7—11 mit eingedr. Fig. u. 12 Taf. Berlin, G. Reimer. à M. 40. —.

Deschamps et **Cousin.** Inscriptions du temple de Zeus Panamaros. (Bull. de corresp. hellénique, janvier.)

Deschmann, K. Neueste Funde römischer Steinsärge in Laibach. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. (Réd.: Daremberg et Saglio.) 12ᵉ fasc. Paris, Hachette & Cie. (Bd. III. Roy.-4⁰, S. 57—216.)

Dieulafoy's Ausgrabungen in Persien. (Kunstchronik, 27.)

Diöcesan-Archiv, Freiburger. Organ des kirchl.-histor. Vereins f. Geschichte, Alterthumskunde u. christl. Kunst der Erzdiöcese Freiburg mit Berücksichtigung d. angrenz. Diöcesen. 19. Bd. gr. 8⁰, XXII, 308 S. Freiburg i. Br. 1887, Herder. M. 4. —.

Duchesne. Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. (Mélanges d'archéol. et hist., VII, 5.)

Ebner, A. Die Darstellung der seligsten Jungfrau in den Katakomben. (Histor.-politische Blätter, 7.)

Engelmann, R. Archäologie. (Zeitschr. f. das Gymnasialwesen, N. F., XXII, April.)

Ergebnisse, die, der Ausgrabungen zu Pergamon. 3. vorläuf. Bericht (1883—1886) v. C. Humann, R. Bohn, M. Fränkel. Mit 2 Taf. [Aus: „Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.“]. f⁰, 63 S. Berlin, Grote. M. 10. —.

Erman. Der Thontafelfund von Tell-Amarna. (Sitzungsber. der k. preuss. Akad. zu Berlin, 1888, 22. u. 23. Heft.)

Excavations in Cyprus. (Athenæum, 3158.)

Fäh, A. Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. 8⁰, VI, 86 S. Freiburg i. Br., Herder.

Fiorelli. Notizie sulle scoperte di antichità del mese di novembre. (Atti reale accad. dei Lincei, Ser. IV, Vol. III, Fasc. 13.)

Fonteanive, R. Guida per gli avanti di costruzioni poligone dette ciclopiche, saturnie o pelasgiche nella provincia di Roma. 8⁰, 197 S. mit 2 Taf. Roma 1887, Sciolla.

Forrer, R. Tène-Grab von Biel. (Antiqua, 1888, 1. 2.)

Fougères. Bas-réliefs de Mantinée. Apollon, Marsyas et les Muses. (Bull. de corresp. hellénique, janvier.)

Fouqué, F. Sur les matériaux de construction employés à Pompéi. 8⁰, 6 p. Nancy, impr. Berger-Levrault.

Franciosi, G. L'aquila nel pensiero e nell' arte cristiane dei tempi di mezzo. 8⁰. Sienna, Bernardino.

Franklin, A. La vie privée d'autrefois: Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XIIᵉ au XVIIIᵉ siècle, d'après des documents origin. ou inédits. 8⁰. Paris, Plon.

Fritsch, H. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. 11. Lfg. f⁰. Berlin, Wasmuth. à M. 25.—.

Gatti. Antichi monumenti esistenti in S. Stefano del Cacco. (Bull. della commiss. archeol. com. di Roma, Jan.—April.)

Gazette, la, illustrée, journal hebdomadaire. N⁰ 1 (19 nov. 1887). gr. 4⁰, 8 p. Paris, impr. Paul Dupont, 32, rue Le Peletier.

Gerhard, E. Etruskische Spiegel. 5. Bd. Im Auftrage d. kaiserl. deutsch. archäolog. Instit. bearb. von K. Klügemann u. G. Körte. 7. Hft. gr. 4⁰, S. 73—88 mit 10 Steintaf. Berlin, G. Reimer. à M. 9. —.

Giardelli, C. Saggio di antichità pubbliche siracusane. 106 S. Palermo 1887, Statuto.

Giuriato, G. Memorie venete nei monumenti di Roma. (Arch. Veneto, Fasc. 68.)

Godet, A. Fouilles faites au château de Neuchâtel en 1887. (Musée Neuchât., XXVI, 3. 4.)

Grabmal, neues, an der Via Appia. (Berl. philol. Wochenschrift, 9.)

Gräber, F. Die Wasserleitungen von Pergamon. Vorläufiger Bericht. Mit einem Beitrage von C. Schuchardt. [Aus: „Abhandl. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin“.] Mit 2 Taf. gr. 4⁰, 31 S. Berlin, G. Reimer in Comm. M. 2. —.

Graves, C. On the Ogam monument at Kilcolman. (The Transact. of the Royal Irish Acad., Vol. XXIX, Part II.)

Griechische Alterthümer. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3.)

Hallstattfunde, die, von Beckerslohe bei Nürnberg. (Berl. philolog. Wochenschr., 12.)

Hauptstein, M. Prähistorische Fundstätten bei den Dörfern Horno und Griessen. (Mitth. der Niederlausitzer Gesellsch. f. Anthropologie, 4.)

Heierli, J. Vorrömische Gräber im Kant. Zürich, (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 2.)

Héron de Villefosse, A. Figurine en terre blanche trouvée à Caudebec-lès-Elbeuf. (Rev. archéologique, mars—avril.)

Heydemann, H. Pariser Antiken. Mit 2 Taf. u. 8 Holzschn. [12. Hallisch. Winkelmannsprogr.] gr. 4⁰, 91 S. Halle, Niemeyer. M. 7. —

Holleaux, M. L'histoire et l'archéologie. (Rev. internat. de l'enseignement, réd.: E. Dreyfus-Brisac, VIII, 4.)

Hübner, E. Bildwerke des Grabmals der Julier. (Jahrb. d. k. deut. archäolog. Instituts, III, 1.)

Jenny, S. Bauliche Ueberreste eines Privatbades in der Oberstadt von Brigantium. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Judeich, W. Pedasa. (Mitth. des kaiserl. deut. archäolog. Instituts, athen. Abth., XII, 4.)

Kern, O. Zu den Peliadenreliefs. (Jahrbuch d. kaiserl. deutschen archäol. Instituts, III, 1.)

Kirchhoff. Inschriften von der Akropolis zu Athen. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad., VIII.)

Klässchen, M. Fundbericht über Gräber bei Gross-Koschen. (Mittheil. d. Niederlausitzer Gesellsch. f. Anthropologie, 4.)

Knackfuss, H. Deutsche Kunstgeschichte. 1. Abtheil. Mit 136 Abbild. im Text. gr. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4. —.

Koehl. Fränkisches Grabfeld bei Schwabsburg. (Correspbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, April.)

— Steinwerkzeuge mit wagerechter Schneide. (Korrespbl. d. westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, Mai.)

Kofler, F. Mithraeum. Ober-Florstadt. (Corresp.-Blatt d. westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, April.)

Koldewey, R. Die altbabylonischen Gräber in Surghul und El Hibba. (Zeitschr. f. Assyriologie, hrsg. von C. Bezold, II, 4.)

Kraus, F. X. L'histoire de l'art chrétien en Allemagne. (Correspondant, 25 févr.)

Kroker, E. Nekropolis von Falerii. (Berliner philolog. Wochenschr., 17.)

Laffitte, H. Sépultures anciennes et souterrain-refuge découverts à Chalais. 8⁰, 11 p. Angoulême, impr. Chasseignac.

Lagrèze, G. B. Les catacombes de Rome. 179 S. Paris, Didot.

Lanciani. La Venus hortorum Sallustianorum (Bull. della comm. archeol. comunale di Roma, Jan.—April.)

— Notizie del movimento edilizio della città in relazione con l'archeologia e con l'arte. (Bull. della comm. arch. com. di Roma, Jan.—April.)

Launitz, E. Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens u. antiker Kunst. Taf. 28 a—c. Chromolith. Imp.-f⁰. Kassel, Fischer. M. 30. —.

Layard, H. Early adventures in Persia, Susiana and Babylonia including a residence among the Bakhtryari and other wild tribes before the discovery of Nineveh. 2 vols. 8⁰, 990 S. London 1888.

Lolling, H. S. u. P. Wolters. Zum Monument des Eubulides. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Instit., athen. Abth., XII, 4.)

Lübke, W. Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. (In 12—15 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8⁰, (48 S. mit Abbild.) Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 1. —.

— Zur deutschen Kunstgeschichte. (Allg. Ztg., Beil. 48.)

Massstírov, B. Russische Ausgrabungen in Jerusalem. 2 Briefe an Herrn Prof. Dr. H. Guthe in Leipzig. 2. Aufl. gr. 8⁰, 24 S. Heidelberg, Koester. M. 1. —.

Maria in alter Kunst und Dichtung. (Christl. Kunstblatt, April.)

Mehlis, C. Studien zur ältesten Geschichte der Rheinlande. 10. Abth. Mit 4 lith. Taf. Hrsg. vom Alterthumsverein f. d. Kanton Dürkheim. gr. 8⁰, III, 113 S. Leipzig, Duncker & Humblot. M. 3. —.

Merkbuch, Alterthümer aufzugraben und aufzubewahren. Eine Anleitung f. das Verfahren bei Aufgrabungen, sowie zum Conserviren vor- u. frühgeschichtl. Alterthümer. Hrsg. auf Veranlassung d. Hrn. Ministers der geistl. etc. Angelegenh. Berlin, Mittler & Sohn. M. —. 40.

Messikommer, J. Archäologische Bestrebungen auf dem Lande. (Antiqua, 1888, 1. 2.)

Mittheilungen des Anthropologischen Vereins in Schleswig-Holstein. 1. Heft. gr. 8⁰. Kiel, Univ.-Buchhandl. Inhalt: Ausgrabungen bei Immenstedt [1879—80]. Mit 3 Fig. u. 1 Taf. 32 S.

— der prähistorischen Commission der kaiserl. Akademie d. Wiss. Nr. 1. 1887. Mit 1 Karte u. 80 Abbild. 4⁰, IV, 40 S. Wien, Tempsky in Comm. M. 3. —.

Mittheilungen der 3. [Archiv-]Section der k. k. Central-Commission z. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale. 1. Hft. Archiv-Berichte aus Tirol. Von E. v. Ottenthal u. O. Redlich. gr. 8⁰, 64 S. Wien, Kubasta & Voigt in Comm. M. 2. 40.

Mommsen. Bronzetafeln von Cremona. (Corrsp. Blatt f. Gesch. u. Kunst, März.)

Much, C. Der Bronzeschatz von Grehin-Gradac in der Herzegovina. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Müntz, E. L'antipape Clément VII. Essai sur l'histoire des arts à Avignon, vers la fin du XIVᵉ siècle. (Rev. archéolog., mars—avril.)

— Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan. (Mélanges d'archéol. et d'hist., mars.)

Nathausen, W. Ein Rechtsdenkmal vor dem alten Kirchhof zu St. Jürgen. (Mitth. d. Vereins für Hamburg. Geschichte, X.)

Notes on the antiquities from Bubastis in the collection of F. G. Hilton Price. (Transact. of the Soc. of bibl. Archæology, IX, 1.)

Oppermann, A. Atlas vorgeschichtlicher Befestigungen in Niedersachsen. Orig.-Aufnahmen u. Ortsuntersuchungen. 1. Heft. f⁰. 8 Taf. Hannover 1887, Hahn. M. 5. —.

Ostmauer, die, der Akropolis. (Berliner philol. Wochenschrift, 21.)

Παγανέλης. Κρήτη καὶ Κρῆτες. (Ἑστία, 618, 1. Nov. 1887.)

Paléologue. L'art chinois. 8⁰, 320 p. avec grav. Paris, Quantin. (Bibl. de l'enseign. des b.-arts.)

Paris. Fouilles au temple d'Athèna Cranaia. (Bull. de corresp. hellénique, janvier.)

Partenope, periodico settimanale. Anno I. Direttore prof. Michele d'Andrea. 4⁰. Napoli, Filinto Cosmi.

Pereira, G. Estudos Eborenses. 2⁰ Evora romana, Iᵃ parte: O templo romano. As inscrip. lapidares. 8⁰. Evora, edit. Pereira Abranches.

Perticone, B. F. Scoperta archeologica. (Arte e storia, 7.)

Prähistorische Begräbnissstätte im Bubenečer Park in Prag. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIV, 1.)

Quellenschriften für Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalters u. der Neuzeit, hrsg. von R. Eitelberger und A. Ilg. Neue Folge. 1. Bd. (T. Frimmel, Der Anonimo Morelliano.) gr. 8⁰. Wien, Graeser. M. 2. —.

Récsei (Ritschl), V. Erstes Jahrbuch d. archäologischen Gesellschaft für das Oedenburger Comitat. 1887. (Ungarisch.)

Reinach, S. Esquisses archéologiques. gr. 8⁰. Avec fig. et 8 pl. Paris, Leroux. fr. 12. —.

Robert, C. Zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses. (Jahrb. d. kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, III, 1.)

Rolfe, E. N. Pompeii, popular and practical: An easy book on a difficult subject. 8⁰, 266 p. London, Low.

Romilly Allen, J. Early christian symbolism in Great Britain and Ireland. 8⁰. London, Whiting.

Rosenberg, A. Geschichte der modernen Kunst. 7.—10. Lfg. Lex.-8⁰. (2. Bd. S. 97—489). Leipzig, Grunow. à M. 2. —.

Sayce and Grébaut. The Babylonian Tablets in the Boulaq Museum. (Academy, 835.)

Schneider, F. Les croisades et les inventaires de nos églises. (Revue de l'Art chrét., VI, 2.)

Scoperte, le, archeologiche del Veneto durante l'anno 1886. (Arch. Veneto, 68.)

Seidel, P. Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Senz, A. Grabmal der Julier zu St. Remy. (Jahrb. d. k. deutsch. archäolog. Inst., III, 1.)

Silva. Signification des signes gravés sur les pierres des édifices du moyen-âge. 8⁰. Nancy, impr. Berger-Levrault.

Simmel. Antiquar. Katalog. Nr. 122: Kunstarchäologie, Numismatik. Leipzig.

Siret. Las primeras épocas del metal en el S.-E. de España. (Revista de ciencias histór., V, 5.)

Springer, A. Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistor. Bilderbogen. 3. verb. Aufl. des Textbuches. II. Das Mittelalter. gr. 8⁰, VIII, 113—256 S. Leipzig, Seemann. à M. 1. —.

Studniczka, F. Zu dem Bronzekopfe „Museen von Athen" Tafel XVI. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Inst., Athen. Abth., XII, 4.)

Taylor. Notes on some recent diggings in prehistoric graves, in Wynaad, Southern India. (The archæol. Journ., XLV, 177.)

Thode, H. Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Die Villa Monte Imperiale bei Pesaro. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., IX, 3.)

Triumphbogen, ein zweiter, des Augustus auf dem Forum Romanum. (Berl. phil. Wochenschrift, 19.)

Tyler, T. New Hittite seal found near Tarsus. (Babylonian and Oriental Record, 10. 11.)

Venturi, A. Les arts à la cour de Ferrare. (Art, 15 févr.)

Vie, la, artistique, courrier hebdomadaire des ateliers et des expositions. Nº 1. 8⁰, 16 p. avec grav. Paris, 42, rue de Chabrol.

Viñaza. Adiciones à los siglos XVI, XVII y XVIII del Diccionario de los más illustres professores de las bellas artes en España, den don Juan Aug. Cean Bermudet. (Revista de cienc. histór., V, 5.)

Visconti. Nota all' articolo „Trovamenti di oggetti d'arte". (Bull. della commiss. archeol. comun. di Roma, Jan.—April.)

Wachsmuth. Neue Beiträge zur Topographie von Athen. (Berichte über d. Verhandl. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig, philol.-hist. Classe, 39. Bd.)

Weineck. Die Hügelgräber der Niederlausitz. (Mitth. d. niederlaus. Ges. f. Anthrop. etc., 4.)

Werke, zwei neue, über sarazenische Kunst. (Kunstgewerbebl., IV, 7.)

Wieseler, F. Die bildlichen Darstellungen des jugendlichen u. unbärtigen Aesculap. (Nachrichten von d. k. Ges. d. Wiss. u. d. Georg-August-Univ. zu Göttingen, 1888, 6.)

Winter, F. Vase aus Mylasa. (Mitth. d. kais. deutsch. archäol. Inst., athen. Abth., XII, 4.)

— Thetis-Vase des Euphronios. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäol. Inst., III, 1.)

Withrow, W. H. The catacombs of Rome and their testimony relative to primitive christianity. 8⁰, 546 S. London.

Wolff, G. Ausgrabungen, neue, des Hanauer Geschichtsvereins im römischen Grenzlande. (Berl. philol. Wochenschrift, 10.)

Wolters, P. Apollo u. Artemis, Relief in Sparta. (Mitth. des k. d. archäol. Inst., Athen. Abth., XII, 4.)

Wyss, G. Die Portalinschrift der Stiftskirche zu Neuenburg. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 2.)

Zucker. Zur älteren griech. Kunstgeschichte. I—III. (Neue Jahrb. f. Phil. u. Pädagogik, 12.)

IIa. Nekrologe.

Aldi, Pietro, Historienmaler in Manciano. (Kunstchronik, 35.)

Allemand, Gustave, Maler in Paris. (Courr. de l'Art, 18.)

Bertinot, Gustave, französisch. Stecher. (Chron. des arts, 17. — Courr. de l'Art, 17.)

Camino, Charles, französischer Miniaturmaler. (Chronique des Arts, 13.)

Castagnary, Director der schönen Künste in Paris. (Kunstchronik, 33.)

Darley, Felix, Zeichner und Aquarellist in New-York. (Kunstchronik, 27.)

Dumaige, Étienne Henri, französischer Bildhauer. (Chron. des Arts, 14.)

Dupuis, Félix, Maler in Paris. (Courr. de l'Art, 18.)

Felix, Eug., Kunstsammler in Leipzig. (Kunstchronik, 27.)

Frère-Bey, Charles Théodore, Maler in Paris. (Chron. des arts, 13. — Kunstchronik, 27.)

Gerhardt, Eduard, Architektur- u. Landschaftsmaler in München. (Kunstchronik, 24.)

Gropius, Paul, Theaterdecorationsmaler in Berlin. (Kunstchronik, 23.)

Hamman, Édouard Jean Conrad, Historienmaler in Paris. (Chron. des Arts, 14. — Courr. de l'Art, 14.)

Jebens, Adolf, Porträtmaler in Berlin. (Kunstchronik, 33.)

Kerler, Adalb., Baurath in Karlsruhe. (Kunstchronik, 30.)

Ledain, Abbé, Numismatiker in Metz. (Le Livre, 10 avril. — Courrier de l'Art, 12. — Chron. des Arts, 11.)

Levasseur, Jules-Clément, Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, 17. — Chron. des Arts, 17.)

Mereu, H., Courrier de Rome. (Courr. de l'Art, 18.)

Mérindol, Jules, Architekt in Paris. (Chronique des Arts, 10.)

Morel-Ladeuil, französischer Bildhauer u. Ciseleur. (Chronique des Arts, 13.)

Niederhaussern, Fr., Maler in Mühlhausen. (Courr. de l'Art, 21.)

Nikutowski, Arthur, Maler, Lehrer der Perspective an der Akademie in Düsseldorf. (Kunstchronik, 20.)

Nordgren, Axel, Landschaftsmaler in Düsseldorf. (Kunstchronik, 20.)

Pfannschmidt, Karl Gottfried. (Archiv f. kirchl. Kunst, 10—12.)

Pietsch, Oskar. (Kunstwart, I, 10.)

Saint-Jean, Gustave, Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, 18.)

Schellein, Karl, Restaurateur in Wien. (Chron. des arts, 15. — Kunstchronik, 29.)

Schmidt, Karl, Baurath in Breslau. (Kunstchronik, 29.)

Vignon, Claude (Mme. Rouvier), französische Bildhauerin. (Chron. des Arts, 15.)

III. Architektur.

Akropolis, die, von Athen. (Centralbl. der Bauverwaltung, 7.)

Ambrosiani, V. Notes sur l'article concernant la nouvelle façade de Santa Maria del Fiore à Florence. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)

Annuaire de la société centrale des architectes français pour l'année 1888. 8⁰, LXXI p. Paris, impr. et libr. Chaix.

Architecture, l', publication hebdomadaire. 1re année. 4⁰. à 2 col., 12 p. avec plans et croquis. Paris, impr. Motterot, 13, rue Bonaparte. Abonnement annuel: Paris, fr. 18. —.

Ausführung, die, kirchlicher Bauten staatlichen Patronats. (Archiv f. kirchl. Kunst, 10—12.)

Barros. Consideraciones históricas acerca de las antiquas basilicas de San Vicente y de San Acislo, antes de la erección de la Mezquita-Aljama de Córdoba. (Revista de España, 15 Enero.)

Bauetat, der, des Königreichs Sachsen. (Deut. Bau-Ztg., 28—30.)

Bauten, die ältesten, auf der Akropolis zu Athen und die Bauten von Tiryns und Mykenä. (Berl. philolog. Wochenschr., 9.)

Belgrano, L. T. I pilastri Genovesi-Acritani di Venezia. (Giornale Ligustico di archeologia etc., XV, 3. 4.)

Berlepsch, H. E. Die neue Synagoge in München. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

Chiesa, la, di S. Fiorenzo in Bastia, opere di G. C. Chiechio. 8⁰. Cuneo, Galimberti.

Cloquet, L. De l'origine du style gothique. (Rev. de l'Art chrétien, VI, 2.)

Corroyer, E. L'architecture romane. 8⁰. 320 p. avec grav. Paris, impr. et libr. de la maison Quantin.

Cuno, H. Die sächsischen Dome zu Meissen und Freiberg. (Christliches Kunstblatt, 5.)

Doppelkapelle, eine frühmittelalterliche. (Centralblatt der Bauverwaltung, 7.)

Écoles, les, romanes d'architecture. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)

Eiffel's Thurm und die Weltausstellungsbauten in Paris. (Centralbl. der Bauverwaltung, 7.)

Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Vol. I, 1er fasc. gr. 8⁰. Paris, Dujardin.

Entwickelung, die, des Barockstils in Deutschland. (Deut. Bau-Ztg., 21. 22.)

Galland, G. Zur Geschichte der Holzarchitektur in Holland. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Godet, A. A propos des demi-boulets sculptés sur les contreforts de nos vieilles maisons. (Musée Neuchâtelois, XXVI, 1.)

Gouilly, A. Résumés sur l'architecture et les sciences qui s'y rattachent. Avec 590 fig. 12⁰. Bernard. fr. 5. —.

Grundrissfragment, ein babylonisches. (Deut. Bau-Ztg., 40—42.)

Guinand. Le temple de Salomon. (Bulletin de la société de géographie de Lyon, VII, 2.)

Hallmanns, A. Entwurf zu einem Dome für Berlin. (Centralblatt der Bauverwaltung, 17a. 18.)

Hauser, A. Säulen-Ordnungen. 2. Ser. Taf. VIII. Chromolith. qu. gr. f⁰. Mit Text. gr. 4⁰. Wien, Hölder. à M. 2. 70.

Kapelle zu Rudnik in Galizien. (Allgem. Bau-Ztg., 3.)

Kirchenbaupläne, neue. (Ev. Kirch.-Ztg., 7—9.)

Klosterhof, der, von Sanct Martin, ein Werk Baldassare Peruzzi's. (Centralbl. der Bauverwaltung, 8a. 9.)

Knoblauch, D. Entwürfe zu Grabdenkmalen. 96 Blatt in Farbendruck. gr. 8⁰. Weimar, B. F. Voigt. M. 10. —.

Kolz, K. Mustergültige Thüren und Fenster älterer und neuerer Zeit. 5. (Schluss-)Lfg. f⁰. Leipzig, Scholtze. à M. 5. —.

Krell. Wiens architektonische Physiognomie. I. (Nord und Süd, Mai.)

L'hôtel de Burgés à Londres. (Revue gén. de l'archit., 7. 8.)

Landauer. Das neue Justizgebäude in Stuttgart. (Allgem. Bau-Ztg., Heft 2.)

Leonardo da Vinci. (Deut. Bau-Ztg., 28—30.)

Lütolf, K. Luzernische Gothik. Gekrönte Preisarbeit. (Monat-Rosen, XXXII, 4.)

Mausoleum, a royal. (The Art Journ., 2.)

Michaelsbasilika, die, auf dem Heiligenberge bei Heidelberg. (Centralbl. der Bauverwaltung, 10a. 11.)

Morris. The revival of architecture. (The Fortnightly Review, Mai.)

Münster, das, in Basel. (Christl. Kunstblatt, hrsg. von M. Herz, 1888, 3.)

Münsterbau, der, in Bern. Erster Jahresbericht, umfassend die Periode der Vorstudien 1881 bis 1887. Von der Hauptverwaltung des Berner Münsterbauvereins genehmigt am 29. Nov. 1887. Bern 1887, Buchdruckerei G. Michel.

Neubauten, Berliner. 42. Das Lessingtheater. (Deut. Bau-Ztg., 12—14.)

Neue Kapelle, die, in der bischöflichen Residenz zu Brünn. (Archiv f. kirchl. Kunst, 10—12.)

Neugestaltung, die, der Mailänder Domfaçade. (Deut. Bau-Ztg., 12—14.)

Neumann, W. A. Die Pfeileraltäre des Langhauses (von St. Stephan in Wien). (Wiener Dombauvereins-Blatt, 47. 48.)

Nolhac, P. Recherches sur Fra Giocondo de Vérone. (Courrier de l'Art, 10.)

Pfeiffer, F. X. Der Dom zu Köln, gegründet 1248, vollendet 1880, seine logisch-mathemat. Gesetzmässigkeit und sein Verhältniss zu den berühmtesten Bauwerken der Welt. (Aus: „Jahrb. f. Philos. u. speculative Theol.“) gr. 8⁰, 52 S. Köln, Boisserée. M. 1. —.

Rathhausthurm, der neue, für Passau. (Deut. Bau-Ztg., 21.)

Saccardo, G. I pilastri Acritani. (Archivio Veneto, Fasc. 68.)

Saladin, H. Étude sur les monuments antiques de la régence de Tunis. 8⁰, 32 p. avec fig. Paris, impr. et libr. Chaix.

Sinclair. Architecture in India. (The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, XX, 2.)

Sutter, C. Thurmbuch. Thurmformen aller Stile und Länder. Gesammelt u. gezeichnet. Mit einem Vorwort von F. Schneider. 1. u. 2. Lfg. f⁰. (20 Taf. m. 2 Bl. Text.) Berlin, Wasmuth. à M. 4. —.

Tafeln, dreihundert, zum Studium des deutschen Renaissance- und Barockstils. Eine systematische Auswahl aus den Sammelwerken von Ortwein-Scheffers-Bakalowits, Paukert etc. 1. u. 2. Lfg. hoch 4⁰. à 10 Taf. Leipzig, Seemann. à M. —. 80.

Tegninger of aeldre nordisk Architektur. Samlede og udgivne af O. V. Koch, V. J. Mork-Hansen og E. Schiodte. f⁰. Kjöbenhavn, Hagerup.

Trinity Church, Boston (Mass.). — Monographs of American architecture. Nr. 5: A portfolio giving 22 gelatine views and one heliochrome of this church. Boston.

Ulmer Münster, das. (Deut. ev. Kirchen-Ztg., 1—8.)

Verda, Battista e Gian Antonio, architetti alle corte di Savoja ed in Sardegna. (Bolletino storico della Svizzera italiana, 1887, X, 1. 2.)

Wanderungen durch Ostdeutschland zur Erforschung volksthümlicher Bauweisen. (Centralblatt der Bauverwaltung, 10a. 11.)

Weiteres zu den Anfängen des deutschen Barockstils. (Deut. Bau-Ztg., 28—30.)

IV. Sculptur.

Altar, der neue, in St. Paul in London. (Centralbl. der Bauverwaltung, 15a. 16.)

Bayer, J. Die Werkstatt der Della Robbia und das Majolika-Ornament. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)

Bemalte Statuen. (Kunstwart, I, 11.)

Biernatzki, J. Ein Hamburger Bildhauer: H. Röhlke. (Mittheilungen des Vereins für hamburgische Geschichte, X.)

Bode, W. Die Madonnenstatue des Presbyter Martinus vom Jahre 1199 im Museum zu Berlin. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, IX, 3.)

Brinckmann, J. Eine bemalte Holzgruppe des 18. Jahrhunderts. Aus dem Museum f. Kunst u. Gewerbe zu Hamburg. (Kunstgewerbebl., IV, 7.)

Bück, J. Metallthüren. (Wochenschr. des niederösterr. Gew.-Vereines, 14.)

Cavazza, G. Della statua di Gregorio XIII sopra la porte del Palazzo pubblico in Bologna. 8⁰. Bologna, Azzoguidi.

Courajod, L. Le buste du XVe siècle de la Bibliothèque de la Villa, à Versailles. (Chronique des Arts, 11.)

Cox. The discovery of Roman sculptures at Chester. (The Antiquary, März.)

Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung, unter Leitung von H. Brunn hrsg. v. F. Bruckmann. 1. Lfg. f⁰. 5 Lichtdr.-Taf. Mit Text. gr. 4⁰. S. V—VIII. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 20. —.

Eichler. A. Eine neue Hypothese über die Venus von Milo. (Gegenwart, 18.)

Erection de la statue de Jeanne d'Arc. (Revue de Champagne et de Brie, mars.)

Fabriczy, C. Nouveaux renseignements sur Giovan Cristoforo Romano. (Courrier de l'Art, 15.)

Forrer, R. Ueber primitive menschliche Statuetten. (Antiqua, VI. Jahrg., 1888, 1. 2.)

Frizzoni, G. L'archivio storico dell' arte e gli scultori italiani della rinascenza del dottore G. Bode. (Arte e storia, 9.)

G., R. Die Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmals in Wien. (Kunstchronik, 33.)

Hasse, C. Wiederherstellung antiker Bildwerke. 2. Heft. 2. Ilioneus. 3. Torso vom Belvedere. Mit 7 lith. Tafeln. Imp.-4⁰, 21 S. Jena 1887. Fischer. M. 6. —.

Higgins, A. Old masters of sculpture at the Royal Academy. (The Magazine of Art, April.)

Hoffmann, A. Holzsculpturen im Rococo. 3. Serie. 30 Photographien. gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. à M. 37. 50.

Hübner, E. Die Bildwerke des Grabmals der Julier in Saint-Remy. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäolog. Instituts, 1.)

Kekulé, R. Statue in der Glyptothek. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäolog. Instituts, III, 1.)

Lübke, W. Christian Daniel Rauch. (Allgem. Ztg., Beil. 119.)

Macnab, P. Benvenuto Cellini. (The Magazine of Art, März.)

Marzo. Una cassetta d'avorio nella real cappella palatina di Palermo: ricerche storiche. 8⁰. Con 4 tavole. Palermo 1887, tip. dello statuto.

P., B. Un sculpteur et un collectionneur parisiens de l'an 1380. (Chronique des Arts, 11.)

Pecht, F. Ernst Julius Hähnel. (Die Kunst für Alle, 15.)

Rau, L. Ein römischer Pflüger. Vortrag über eine unbeachtete antike röm. Marmorgruppe im Berliner königl. Museum, geh. im Verein für Geschichte u. Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. Mit 1 Abbildung. gr. 4⁰, 16 S. Frankfurt a. M., Keller. M. 1. 50.

Schneider, F. Ein Diptychon des 10. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 1.)

Schöll. Der Prozess des Phidias. (Sitzungsberichte der philos.-philolog. u. histor. Classe d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. zu München, 1888, 1.)

Schreiber, T. Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani. Eine Studie über das hellenist. Reliefbild mit Untersuchungen über die bildende Kunst in Alexandrien. Mit 3 Heliogravüren u. 20 Abbildungen im Text. gr. 4⁰, VIII, 103 S. Leipzig, Seemann. M. 12. —.

Sculptures de Pigalle. (Chronique des Arts, 12.)

Statues, les deux, représentant Notre-Dame du Sacré-Cœur. 32⁰, 32 p. Neuville-sous-Montreuil (Pas-de-Calais), impr. Duquat.

Stockbauer, J. Die Dammbrettsteine im bayer. Gewerbemuseum. (Bayer. Gew.-Ztg., 1.)

Uhland, W. H. Die Kunst des Bronzegusses. (Vom Fels zum Meer, 9.)

Venturi. Gian Cristoforo Romano. (Arch. stor. dell' arte, 1.)

Weizsäcker. Die Eurotas-Statue des Eutichides. (Neue Jahrbücher f. Philologie u. Pädagogik, H. 12.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Adeline, J. La peinture à l'eau: aquarelle, lavis, gouache, miniature. Ouvr. ill. de 145 fig. et de 5 pl. en couleur. 8⁰, XII, 251 p. Paris, Quantin.

Babeau, A. Un amateur de tableau sous Louis XIV. (Revue de Champagne et de Brie, mars.)

Barthely. La mosaïque de la cathédrale de Lescar (Basses-Pyrénées). 8⁰, 28 p. avec fig. et planche. Pau, Ribaut. (Extr. du Bull. de la société des sciences, lettres et arts de Pau.)

Becker, H. Deutsche Maler. Von Asmus Jak. Carstens an bis auf die neuere Zeit in einzelnen Werken kritisch geschildert. Bearb. u. hrsg. von H. Becker d. J. gr. 8⁰, XLVIII, 576 S. Leipzig, Reissner. M. 10. —.

Bigarne, C. Le tableau de Micault dans l'église paroissiale de Pommard. 18⁰, 24 p. Beaune, impr. Batault.

Bode, W. Das Handzeichnungswerk Rembrandt's, herausg. von Friedr. Lippmann. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, IX, 3.)

Böheim, W. Alte Glasgemälde in Wiener-Neustadt. (Mitth. der k. k. Central-Commission, N. F., XIV, 1.)

Böhm, G. Lady Hamilton. (Zeitschr. des Münch. Alterthumsvereins, 1887, 4.)

Bournelly. Intorno al quadro „La vendetta di una rivale o le veneziane". 8⁰. Milano, Bonelli.

Burckhardt, A. Die Glasgemälde aus der Kirche zu Läufelfingen. (Basler Jahrbuch, 1888.)

Burckhardt, D. Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein. Inaug.-Dissertation. Mit 4 Taf. in Lichtdr. gr. 8⁰, 151 S. Basel (Schneider). M. 2. 40.

C., B. Testamento di Lorenzo Lotto, pittore veneziano. (Archivio Veneto, Fasc. 68.)

Caffi, M. Pittori veneziani nel milletrecento. (Archivio Veneto, Fasc. 69.)

Caretti. Pitture giotteschi nell' oratorio di Mocchiorolo a Latente sul Sevesò. (Archivio storico Lombardo, Dec.—März.)

Chabeuf, H. Notice sur Félix Trutat, peintre, élève de l'école des beaux-arts de Dijon (1824 à 1848). 8⁰, 80 p. Dijon, impr. Darantière.

Chennevières, H. Miniaturistes et orfèvres de cour. (Art, 15 mars.)

Dargenty, G. Les pastellistes: Vereschagin. Petitjean. (Courrier de l'Art, 17.)

Distel, T. Zwei Bildnisse der Herzogin Katharina zu Sachsen von Lukas Kranach d. Ae. (Kunstchronik, 32.)

Donato e Caterino, pittori in Venezia nel 1367. (Archivio Veneto, Fasc. 68.)

Entdeckung mittelalterlicher Malereien in der Schmiedezunft in Basel. (Basler Nachrichten, 1888, Nr. 87, Hauptbl.)

Fresques inédites du 14ᵉ siècle à la Chartreuse de Villeneuve. (Gazette archéologique, 1. 2.)

Freystadtl, A. Ueber Glasmalerei. (Archiv f. kirchl. Kunst, 10—12.)

Frizzoni, G. Deux tableaux de la jeunesse du Corrège, à Milan. (Chronique des Arts, 10.)

G., L. Un portrait disparu de la reine Marie Stuart. (Chronique des Arts, 12.)

Genossenschaften der Maler etc. im Mittelalter. (Der Colorist, 37.)

Glasmalereien, die alten, der Kirche des heil. Laurentius zu St. Leonhard im Lavantthale. (Mitth. der k. k. Central-Commission, N. F., XIV, 1.)

Gnoli. Raffaello alla corte di Leone X. (Nuova Antologia, 16. April.)

Gotti, A. De trionfo di s. Tommaso d'Aquino, dipinto nel cappellone degli Spagnuoli antico capitolo de' frati di Santa-Maria-Novella in Firenze. 4⁰. Firenze, Le Monnier.

Graul, R. Adolph Schreyer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

„Grosse Malerei", die, der Gegenwart. (Kunstwart, I, 10.)

Hymans, H. Scelte a Bolswert als Maler. (Chronik für vervielfältigende Kunst, 2.)

Jaldero. Reseña critica de las obras de José Ribéra, el spagnoletto. (Revista de España, 30. März.)

Janitschek, H. Die Miniaturen der Manessischen Handschrift. (Nation, 24.)

Jenny, S. Glasgemälde aus Vorarlberg. (Mitth. der k. k. Central-Commission, N. F., XIV, 1.)

Justi, C. Die portugiesische Malerei des XVI. Jahrhunderts. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, IX, 3.)

Klein, W. Studien zur griech. Malergeschichte. I. Die sikyonische Schule. (Arch.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich, 2.)

Kohler. Ueber die Veroneser Malerschule. I. (Deutsche Revue, Mai.)

Kreuzigung Jesu, die, von Munkacsy. (Christl. Kunstblatt, April.)

Lacher, B. Temperamalerei. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 43.)

Lalanne, L. Un dessin inédit de Germain Drouais. (L'Art, 15 mars.)

Lavergne, N. Les vitraux de Claudius Lavergne placés dans l'église de Saint-Cyr au Mont-d'Or (diocèse de Lyon). 8⁰, 39 p. Paris, impr. Mersch.

Lemonnier, C. Les peintres de la vie. 18⁰. Paris, libr. Savine.

Lettre, une, inédite de Nicolas Mignard. (L'Art, 1ᵉʳ mars.)

Lumbroso. La Giustizia e l'Ingiustizia dipinte da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova. (Atti reale accad. dei Lincei, Serie IV, Vol. III, Fasc. 13.)

M., X. B. Portraits de César Borgia. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)

Mac Laughlin, L. Painting in oil; a manual for the use of students. 12⁰. (Cincinnati.) London. sh. 5. —.

Marholm. Dänische Maler. (Gegenwart, 20. 21.)

Melani, A. A proposito di un affresco de Moretto a Brescia. (Arte e storia, 11.)

— Mantegna a Padova. (Arte e storia, 14.)

Menghin, A. Martin Knoller. Ein Leben im Dienste der christl. Kunst. Mit besond. Rücksicht auf Knoller's Werke in seinem Vaterlande dargestellt. 12⁰. (80 S. m. Lichtdr.-Bild.) Meran 1887, Jandl. M. —. 60.

Michel, E. Jacob Ruysdael. (Revue des deux mondes, avril.)

— Les Van de Velde. (Gaz. des beaux-arts, 1888, mars.)

Müntz, E. Fresques inédites du XIVᵉ siècle à la Chartreuse de Villeneuve. (Gaz. archéol., 11. 12.)

Nolhac. De quelques manuscrits à miniatures de l'ancien fonds Vatican. (Gaz. archéol., 1887, 9. 10.)

Overbeck über seine sieben Sacramente. (Wissenschaftl. Beil. der Leipz. Ztg., 88.)

Pecht, F. Häberlin's Malereien im Inselhôtel bei Konstanz. (Allgem. Ztg., Beil. 144.)

Pichi, G. F. L'assunzione di M. Virgine, tavola sull' altar maggiore nella chiesa di santa Chiara di san sepolcro è opera di Pietro della Francesca. Lettera al cav. Francesco Giovagnoli sindaco di san sepolcro con documenti. Bologna 1888, tipografia Fava & Garagnani. 8⁰ p. 19.

Pietsch. Franz v. Lenbach. (Nord u. Süd, März.)
— Louis Gallait und die Berliner Kunst. (Die Kunst für Alle, 12.)

R., A. Zwei neue Panoramagemälde. (Kunstchronik, 34.)

Radcliffe, A. G. Schools and masters of painting. With an appendix on the principal galleries of Europe. With numerous illustr. 8°. Appleton.

Rahn, J. R. Glasgemälde in Muri-Gries bei Bozen. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Robaut, A. et E. **Chesneau.** Œuvre complet d'Eugène Delacroix (peintures, dessins, gravures, lithographies). 4°. LXIV, 538 p. Paris, impr. Motteroz, libr. Charavay frères.

Rondot. Les peintres de Lyon du XIV° au XVIII° siècle. 8°. IV, 245 p. Paris, Plon, Nourrit & Cie.

Roux, C. Restauration du tableau du Pérugin „la Famille de la Vierge" (du musée de Longchamp). gr. 8°, 22 p. et planche. Marseille, impr. Barlatier-Feissat.

Rovere, A. Dell' importanza di conoscere le firme autografe dei pittori. (Archivio Veneto, Fasc. 68.)

Schneider, F. Heilthumsbücher. (Kunstchr., 20.)
— Ueber die Façaden-Malerei am Rathhause in Freiburg i. B. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. Deutsche Reich, 8.)

Schönbrunner, F. Die Tempera-Gemälde auf der Rückseite des Verduner Altares in Klosterneuburg. (Mitth. der k. k. Centr.-Commission, N. F., XIV, 1.)

Schultze. Die Marienbilder der altchristlichen Kunst. (Evang. Kirchen-Ztg., 15.)

Schweizer, P. J. M. Veith's Gemälde zur Erinnerung an die Conferenz der evangel. Orte im März 1698. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Springer, A. Die Manesse'sche Liederhandschr. (Kunstchronik, 27.)
— Ein französisches Prachtwerk über Tizian. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Stein, H. Les maîtres de l'œuvre en Dauphiné et les peintres de la ville de Grenoble. 8°. Paris, impr. Plon & Nourrit.

Tableau, le, de David: „la Mort de Marat". (Chron. des Arts, 10.)

Theatermalerei, die. (Der Colorist, 37.)

Trübner, K. J. Die Wiedergewinnung der sog. Manesse'schen Liederhandschrift. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, V, 4. 5.)

Ungarische Künstler. Neue Folge. Red.: T. Szana. 1. Heft. 4°, 16 S. (Inhalt: Paul Böhm.) Budapest 1888, Hornyánszky. (Ungarisch.)

Valentini, A. Eusebio, Concordanze dei Vangeli, codice Queriniano (pubblicato dall' Ateneo di Brescia). Lex.-8°. 44 S. Text u. 55 Lichtdrucktafeln. Brescia 1887, tipogr. Apollonio.

Vento, C. [Violette]. Les peintres de la femme. Avec planches et gravures. gr. 8°. Dentu. fr. 30. —.

Watteau, A. Decorationen u. Malereien. Auswahl in 60 Taf. 1. Lfg. f°. (12 Taf.) Berlin, Wasmuth. M. 3. —.

Winkelmann u. Woltmann. Die Sixtinische und die Holbeinische Madonna. (Archiv f. kirchl. Kunst, 10—12.)

Woltmann, A. u. K. **Wörmann.** Geschichte der Malerei. 19. Lfg. gr. 8°. (3. Bd. S. 673—768.) Leipzig, Seemann. à M. 3. —.

Yriarte, C. Zwei neue Werke über Francisco Goya. (Chronik f. vervielfältigende Kunst, 2.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ademollo, A. Scavi nella provincia di Grosseto. (Arte e storia, 13.)

Alvin. L'œuvre métallique de Charles Wiener. (Revue belge de numismatique, 1888, 2.)

Baer & Co. Antiquar. Catal. Nr. 379: Numismatik. Frankfurt.

Barthélemy, A. Légendes des monnaies gauloises (1887). (Revue celtique, janvier.)

Beschreibung der antiken Münzen der königl. Museen zu Berlin. 1. Bd. Mit 8 Tafeln und 63 Zinkdr. Taurischer Chersonesus, Sarmatien, Dacien, Pannonien, Mösien, Thracien, thracische Könige. 8°. VIII, 357. Berlin, Spemann. M. 25. —.

Burns. Coinage of Scotland from David I. to the union, illustrated from the Ferguslie cabinet, &c. 3 vols. 4°. S. 168; 1. p. S. 210. London, Black.

Busson. Kleine Beiträge zur mittelalterlichen Münzkunde Tirols. (Numismat. Zeitschr., 1. 2.)

Cadier, L. Études sur la sigillographie des rois de Sicile. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, mars.)

Catalogue de la collection A. de Belfort. Médailles romaines, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'hôtel Drouot, salle N° 4, du lundi 20 au samedi 25 février 1888. 8°. 175 p. et 6 planches. Mâcon, impr. Protat frères.

Clericus, L. Der preussische Adler. (Herold, 1.)

Cocheteux. De la livre monétaire et du sou d'argent. (Rev. belge de numismatique, 1888, 2.)

Codex diplomaticus silesiae. Hrsg. vom Vereine f. Geschichte u. Alterthum Schlesiens. 13. Bd. gr. 4°. (Inhalt: Schlesiens Münzgesch. im Mittelalter. 2. Thl. Münzgeschichte u. Münzbeschreibung. Hrsg. von F. Friedensburg, X, 322 S.) Breslau, Max & Co. M. 12. —.

Collection de M. le Vicomte de Ponton d'Amécourt. Monnaies d'or romaines et byzantines. gr. 8°, II, 164 p. 37 Taf. Paris 1887.

Cumont. Le jeton de présence de l'académie impériale et royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, (1772—1794). (Revue belge de numismatique, 1888, 2.)

Cunningham, A. Coins of the Indo-Scythian king Miaiis, or Heraiis. (The Numismatic Chronicle, 1888, 1.)

Demole, E. Histoire d'un aureus inédit de l'empereur Quintille. 4°. Genève, Georg.

Domanig. Ueber zwei österr. Denkmünzen des 13. Jahrhunderts. Der Goldguldenfund von Stainz. (Numismat. Zeitschr., 1. 2.)

Drouin. Chronologie et numismatique des rois indo-scythes. (Rev. numism., 1888, I^er trimestre.)

Evans, J. On a hoard of Roman coins found at East Harptree, near Bristol. (The Numismatic Chronicle, 1888, 1.)

Fiala. Der Senitzer Münzfund. (Numismatische Zeitschr., 1. 2.)

Furtwängler, A. Eine Eros- und Psyche-Gemme. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäol. Inst., III, 1.)

Gädechens, C. F. Hamburgische Medaillen vom Jahre 1886. (Mittheil. des Vereins f. hamburg. Geschichte, X.)

Gold- und Silbermünzen Japans bis auf die Neuzeit. gr. 8°, III, 30 S. Mit 9 Taf. Berlin, Weyl. M. 3. —.

Gritzner, M. Heraldisch-decorative Musterblätter. (Decorationswappen in Plakatformat.) Hrsg. nach amtl. Quellen u. besten herald. Vorbildern.

Imp.-f⁰. Bl. 68—70. 71. 73—76. 78. 89. 95 u. 96. Frankfurt a. M., Rommel. à M. —. 60.

Grueber, H. A. English personal medals from 1760. (The Numismatic Chronicle, 1888, 1.)

Harlez, C. The deities of the Indo-Scythian coins. (Babylonian and Oriental Record, Nr. 12.)

Hockenbeck, H. Münzfund in Polnisch-Briesen. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, III, 2.)

Höfken. Münzfund bei Gross-Kanisza. (Numismatische Zeitschr., 1. 2.)

Jacobs, E. Kleine Beiträge zur Wappen- und Siegelkunde. (Zeitschr. des Harz-Vereins für Geschichte und Alterthumskunde, XX, 2.)

Joseph, P. Die Münzen d. gräflichen Hauses Erbach. [Aus: „Berliner Münzblätter".] gr. 8⁰. 99 S. Mit 1 Lichtdr.-Taf. Berlin 1887, A. Weyl. M. 4. 50.

— Noch ein hohenlohischer Ortsgulden kaiserlichen Gepräges. (Numismat. Zeitschr., 1. 2.)

Kenner. Das römische Medaillon. (Numismat. Zeitschr., 1. 2.)

Kindler, J., u **v. Knobloch.** Der Wappencodex des Vereins Herold. (Vierteljahrsschrift für Heraldik, Sphragistik u. Genealogie, XVI, 1.)

Kirmes, M. Die Numismatik in der Schule. (Programm des Progymn. und Realgymn. zu Neumünster.) 30 S.

Kirste. Gemmen mit Pehlvilegenden. (Wiener Zeitschrift f. d. Kunde des Morgenlandes, II, 2.)

Knötel, P. Die Städtewappen der Grafschaft Glatz. (Vierteljahrsschr. f. Gesch. u. Heimathskunde der Grafsch. Glatz, VII, 4.)

Körber. Römische Münzen des Mainzer Centralmuseums. (Programm des Mainzer Realgymnasiums.) 8⁰. 23 S.

Lhuillier, T. Julien de Fontenay, graveur en pierre fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres au château de Fontainebleau. 8⁰. 19 p. Paris, Nourrit & Co.

Luschin. Der Rakwitzer Münzfund. (Numismatische Zeitschr., 1. 2.)

Mansfeld-Büllner, H. V. Afbildninger af samtlige hidtil Kjendte fra Tidsrummet 1241—1377. 8⁰. Kjöbenhavn, R. Klein.

Mazerolle. Monnaies de Ferri IV de Lorraine restituées à Ferri III. (Revue belge de numismatique, 1888, 2.)

Mensinga, J. A. M. Das norwegische Wappen. (Der deutsche Herold, 1.)

Meyer. Die Münze der Stadt Dortmund. (Numismatische Zeitschr., 1. 2.)

Miari, F. Di alcune rarissime monete e medaglie esistenti nella Raccolta Miari. (Arch. Veneto, Fasc. 68.)

Monnaies romaines. (Chronique des Arts, 9.)

Nahuys. Système monétaire de l'État indépendant du Congo. (Rev. belge de numismat., 1888, 2.)

Pawlowski. Drei Vorträge über die theoretischen Grundlagen zum Studium der mittelalterlichen und modernen Numismatik. (Numismatische Zeitschr., 1. 2.)

Peez, K. Das österreichische Münzwesen und der Orient. (Oesterr. Jahrbuch, XII.)

Prou. Notes sur des tiers de sou mérovingiens du Musée britannique. (Revue numismatique, 1888, Ier trimestre.)

Prümers, R. Münzfund zu Glowno. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, III, 2.)

Renton. Heraldry in England: the history and science of heraldry concisely explained; together with a glossary of terms, the whole illustrated with numerous examples. 4⁰. 102 p. London, Wyman. sh. 6. —.

Riggauer, H. Ueber Gemmenkunde. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Ver. in München, 3. 4.)

Robert. Double mouton d'or du chapitre de Cambrai. (Rev. numismat., 1888, Ier trimestre.)

Rondot. Claude Warin, graveur et médailleur. (Revue numismatique, 1888, Ier trimestre.)

Rouyer. Méreaux du XIVe siècle et autres concernant la dévotion au Saint Sacrement de Miracle de Bruxelles. (Revue belge de numismatique, 1888, 2.)

Schenk zu Schweinsberg, G. Die Wappensiegel des Ritters Eberhard von Erenburg zu Worms. (Der deutsche Herold, 2.)

Schmidt, G. Die Familie v. Bismarck. Eine genealogisch-heraldische Studie. 12⁰. 37 S. Rathenow, Babenzien. M. —. 50.

Siegel, die westfälischen, des Mittelalters. 2. Heft. 2. Abth.: Die Siegel der Städte, Burgmannschaften u. Ministerialitäten, v. G. Tumbült. f⁰. VII, 48 u. 23 S. Mit 35 Taf. Münster 1887, Regensberg in Comm.

Sorlin-Dorigny. Obole funéraire en or de Cyzique. (Revue numismatique, 1888, Ier trimestre.)

Spöttl, J. Medaillen auf die Erbauung des Lustschlosses Schönbrunn. (Monatsbl. des Alterth.-Vereins zu Wien, 4.)

Stammbuch, ein, vom Jahre 1600. (Der deutsche Herold, 2.)

Svoronos. Monnaies crétoises inédites. (Revue numismatique, 1888, Ier trimestre.)

Venturi. Di un medaglista sconosciuto del rinascimento. (Archivio dell' arte, 3.)

Witte. Un dernier liégois à insigne épiscopal de l'époque d'Otton III (996—1002). Les sires de la Gruthuse. Notice sur deux jetons du XVe siècle. (Revue belge de numismatique, 1882, 2.)

Wolsborn, E. Münzfreunde aus Ost- und Westpreussen. (Altpreuss. Monatsschr., N. F., XXV, 1. u. 2. Heft.)

Wroth, W. Greek coins acquired by the British Museum in 1887. (The Numism. Chron., 1888, 1.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Amerik. Radirkünstlerinnen. (Kunstchr., 34.)

Amour, l', vainqueur, d'après Bouguereau. Paris, photogravure Boussod.

Andenken an die Wallfahrt nach Sachsen. 400jähr. Todesfeier d. sel. Landesvaters, Bruder Nikolaus v. der Flüe, den 21. März 1887. 12⁰. 13 Bilder auf 9 Blatt, nebst 1 Karte. Einsiedeln, Benziger & Co. M. —. 35.

Aus den Schätzen der kgl. Bibliothek zu Bamberg. Herausg. v. F. Leitschuh. f⁰. 1. Bd. (27 Lichtdr.-Taf. mit 11 S. Text.) Bamberg. M. 35. —.

Bête, la, à bon Dieu, gravure à l'eau-forte, par P. Zilcken, d'après le tableau du Musée royal de Bruxelles, de Alfred Stevens. f⁰. Bruxelles, Rouvens.

Bibel, die, oder die ganze heil. Schrift etc. Im Charakter der Handschriftenmalerei des Mittelalters geschmückt mit bunt. Umrahmungen etc. Hrsg. von E. Frommel, H. Steinhausen und K. Lindemann-Frommel. f⁰. In ca. 60 Lfgn. 1. Lfg. Berlin, Pasch. M. 2. —.

Blades, W. De ortu typographiae. Coster v. Guttenberg. (The Bookworm, Nr. 4.)

Bösch, H. Nürnberger Buchdrucker des 16. Jahrhunderts. (Anz. des Germanischen Nationalmuseums, 8.)

Bouchot, H. L'œuvre de Guttenberg: l'imprimerie, l'illustration. 8⁰. 240 p. avec grav. Paris, Lecène & Oudin.

Bucher, B. Die erste Lobrede auf Johannes Guttenberg. (Blätter f. Kunstgew., XVII, 1.)

Burton, W. K. Practical guide to photographic and photo-mechanical printing. 8⁰. p. 370. London, Masson. sh. 4. —.

Calderott, Randolph. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Chronik f. vervielfältigende Kunst. (Redaktion: R. Graul.) 1. Jahrg. 1888. 8 Nrn. f⁰. Nr. 1. Wien, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. M. 4. —.

Colson, R. Procédé de reproduction des dessins par la lumière. 18⁰. VI, 81 p. Paris, Gauthier-Willars. (Bibl.-photogr.) fr. 1. —.

Dargenty, G. Les dessins de Victor Hugo. (Courrier de l'Art, 21.)

Donau-Panorama von Passau bis Linz. Photo-Chemiegr. u. color. gr. f⁰. Passau, Waldbauer. M. 1. —.

Drach, C. A. Zu Anton Eisenhoit. Kunstgewerbeblatt, IV, 6.)

Einsle, A. Die Incunabel-Bibliographie. Anleitung zu einer richtigen und einheitlichen Beschreibung der Wiegendrucke. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 9.)

Erinnerung an das Saalthal m. Kahla, Leuchtenburg, Orlamünde, Hummelshain, Fröhliche Wiederkunft. qu. 16⁰. (15 Photographie-Immitationen.) Kahla, Heyl. M. —. 40.

Farbendruck, Berliner. (Corresp.-Bl. z. deutschen Maler-Journal, 14.)

Feuerbach, A. Handzeichnungen. 33 Facsim.-Drucke v. F. Hanfstaengl. gr. f⁰. (2 Bl. Text.) München, Hanfstaengl. M. 100. —.

Galvanoplastische Reproductionen, neue. (Kunstgewerbeblatt, IV, 6.)

Gemäldegalerie, die, der kgl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text von J. Meyer u. W. Bode. Hrsg. v. d. Generalverwaltung. (2 Theile in 4 Bdn. oder ca. 27 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (28 u. 16 S. mit 12 Taf.) Berlin, Grote. à M. 30. —, M. 60. —, oder M. 100. —.

Geschichte der vervielfältigenden Künste. (Red.: C. v. Lützow.) Der Kupferstich in der Schule u. unter dem Einfluss d. Rubens [die Rubensstecher] von A. Rosenberg. (In 6—8 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 20 S. Wien, Gesellsch. f. vervielfältigende Kunst. M. 5. —.

Geymet. Traité pratique de phototypie. 18⁰. IV, 97 p. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars. (Nouvelle édit.)

Goebel, T. Künstlerdrucke von Holzschnitten. (Chronik für vervielfältigende Kunst, 2.)

Grand-Carteret, J. Les mœurs et la caricature en France. Avec 8 planches en couleur, 36 pl. hors texte. 4⁰. Decaux. fr. 30. —.

Graul, R. Die gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst. (Kunstchronik, 28.)

H., O. Un document nouveau relatif à la fondation de l'imprimerie nationale. (Bull. de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, XIV, 5.)

Helbing. Antiquar. Catalog. Nr. 1: Kunstblätter. München.

Hollenberg, F. Ueber Kupferstiche und andere Kunstdrucke, ihre Geschichte, Behandlung, Aufbewahrung und Reinigung. (Universalbibliothek der bild. Künste, Nr. 21.)

XI

Holzschnittersatz in Amerika. (Neues schweiz. Gewerbeblatt, 15.)

Husnik, J. Die Heliographie oder eine Anleitung zur Herstellung druckbarer Metallplatten aller Art. Mit 6 Illustr. u. 5 Taf. 2., vollst. neu bearb. Aufl. 8⁰. VIII, 200 S. Wien, Hartleben. M. 4. 50.

Kade, R. Noch einmal Bamberg's „Kirchensammlerin." (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Kirchhoff, A. Die Leipziger Büchermesse von 1550 bis 1650. (Archiv f. Geschichte des Buchhandels, XI.)

Kissel, C. Unentbehrl. Handbuch der Schriftenmalerei für Architekten, Maler, Graveure etc. gr. 8⁰. 32 S. Mainz 1887. (Leipzig, Hedeler.)

Klary, C. Traité pratique de la peinture, des épreuves photographiques avec les couleurs à l'aquarelle et à l'huile, suivi de différents procédés de peinture appliqués aux photographies. 18⁰. VIII, 153 p. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars & fils.

Klinger's Illustrationen zu dem Märchen von Amor u. Psyche. (Chronik f. vervielfältigende Kunst, 2.)

Köhler, S. R. John Webber und die Erfindung der Lithographie. (Kunstchronik, 32.)

König, M. Noch einmal John Webber und die Erfindung der Lithographie. (Kunstchronik, 25.)

Kupferstich u. Radirung der Gegenwart. (Kunstwart, I, 12.)

Langer, W. Die Herstellung der Abziehbilder (Metachromatypie, Decalcomanie), der Blech- und Transparentdrucke, nebst der Lehre der Uebertragungs-, Um- u. Ueberdruckverfahren. Mit 8 Abbildungen. 8⁰. XIV, 173. Wien, Hartleben. M. 3. —.

Leben, das, des sel. Bruder Klaus in 12 (Lichtdruck-) Bildern (mit untergedr. Text). Ein Andenken an die Jubelfeier v. 1887. 16⁰. Einsiedeln, Benziger & Co. M. —. 80.

Lehr- und Versuchsanstalt, die k. k., für Photographie und Reproductionsverfahren in Wien. (Kunstchronik, 25.)

Leimtypie, die, von Husnik. (Gewerbebl. aus Württemberg, 12.)

Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 12 Bdchn.: A. Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes. gr. 8⁰. IV, 40 Bl. München, G. Hirth. M. 3. —.

Liebhaberphotographie, die. (Grenzboten, 16. 17.)

Londe, A. La photographie moderne, pratique et applications. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars.

Lübke, W. Lionardo's Abendmahl, gestochen von R. Stang. (Allgem. Ztg., Beil. 129.)

Marionneau, C. Jean Étienne Lasne, maître graveur en taille-douce, illuminateur de la ville de Bordeaux au XVII^e siècle. 8⁰. 23 p. Bordeaux, Veuve Moquet.

Méchin. Dictionnaire d'art ornemental de tous les styles. I^er vol. Pl. N^os I à XX. Paris, impr. lithogr. Monrocq; E. Bigot, édit.

Meyer, F. S. Handbuch der Ornamentik. 1. Lfg. gr. 8⁰. 64 S. mit Fig. Leipzig, Seemann. M. 1. —.

Muyden. Unsere Druckpapiere. (Gegenwart, 6.)

Niedling, A. Bücherornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten etc. in historischer Darstellung, das 9. bis 18. Jahrhundert umfassend. 30 Foliotaf. f⁰. Weimar, B. F. Voigt. M. 12. —.

Pfaff, F. Guillaume Fichet's Brief über die Erfindung der Buchdruckerkunst. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, V, 4. 5.)

Richter, L. Reineke Fuchs in zwölf (Holzschn.-) Bildern. gr. 4⁰. Leipzig, Amelang. M. 3. —)

IV

S., P. Apotheose Kaiser Wilhelms in Farbendruck. (Kunstchronik, 28.)

Schönbrunner, J. Ein Farbenholzschnitt nach der heil. Justina von Moretto im Belvedere zu Wien. (Kunstchronik, 27.)

Schultze, M. Alpines Skizzenbuch. Ansichten aus den deutschen und österreich. Alpen, zugleich Vorlageblätter f. landschaftl. Zeichnen. 1.—3. Lfg. (à 10 Steintaf.) gr. f⁰. München, Fritsch. à M. 6. —.

Schupple, A. Die schönsten Alpenblumen. 12 chromolith. Taf., enth. 26 der beliebtesten Alpenblumen. gr. 8⁰. 16 S. Einsiedeln 1887, Benziger & Co. M. 1. 60.

Schwanthaler's Giebelfelder der Walhalla nach den Prachtstichen von A. Schleich. 1 Bl. in Photozinkogr. qu. f⁰. Regensburg, Verlagsanstalt. M. —. 20.

Simons, A. Traité pratique de photo-miniature, photo-peinture et photo-aquarelle. 18⁰. VIII, 44 p. Paris, Gauthier-Villars. (Biblioth. photographique.) fr. 1. 25.

Springer, A. Der neue Kupferstich nach Leonardo's Abendmahl von Rudolf Stang. (Kunstchronik, 33.)

Staphorst, J. Impressies. (De Nieuwe Gids, April.)

Stehlin, K. Regesten zur Geschichte des Buchdrucks bis zum Jahre 1600. (Archiv für Geschichte des Buchhandels, XI.)

Stimmer, T. Holzschnitt-Signet für Sigmund Feyrabend in Frankfurt (1517). (Formenschatz, 1888, 3.)

Tessier, A. Stampatori in Venezia nel secolo XV. (Extratto dall' Archivio Veneto.) 8⁰. p. 9.

V., E. Der Danziger Ausrufer. (Kunstchr., 28.)

Vorlagenmappe 31—35. 4⁰. Leipzig, Jehl.

Wagner, E. u. H. **Eyth**. Vorlagen aus dem Gebiete d. klassischen u. antiken Ornaments f. den Freihandzeichenunterricht. 3. u. 4.(Schluss-) Lfg. f⁰. (à 20 z. Th. farb. Steintaf.) Nebst Text: Die Grundformen der klassischen antiken Baukunst u. Gefässbildnerei. gr. 8⁰. 31 S. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verlag. à M. 8. —.

Wyss. Guttenberg oder Coster? (Centralblatt f. Bibliothekswesen, Juni)

Zamboni, C. Anleitung zur Positiv- u. Negativretouche. gr. 8⁰. VI, 41 S. Halle, Knapp. M. 5. —.

Zschetzschingk, E. Die Photographie f. Liebhaber. gr. 8⁰. VI, 116 S. Halle, Knapp. M. 3. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Alterthumsfund in Kiel. (Façadendecoration mit Reliefkacheln aus dem 16. Jahrhundert.) Mit 1 Abbild. (Baugew.-Ztg., 3.)

Ausschmückung, die, der Trauerstrasse „Unter den Linden". (Centralbl. d. Bauverwaltung, 11 a. 12.)

Bajot, E. Les styles dans la maison française: ornamentation et décoration du XVe au XIXe siècle.

Barbier de Montault, M. X. La croix à main de l'abbaye de Candeil. 8⁰, 8 p. Toulouse, impr. Chauvin & fils.

Bauernstühle, hessische. (Kunstgew.-Bl., IV, 6.)

Beltrami, L. Il pavimento del duomo di Milano. (Arch. stor. Lombardo, XV, 1.)

Bender, E. Das Stickerei-Monogramm für Ausführung in Gold-, Seiden- und Weissstickerei. 1. u. 2. Lfg. gr. f⁰. à 5 Steintafeln. Leipzig, Hoffmann & Ohnstein. à M. 3. —.

Berlepsch, H. E. Gothisches aus Tirol. (Kunstgewerbebl., 8.)

Berufsschule für Metallarbeiter am Gewerbemuseum zu Winterthur. (Neues schweizer. Gewerbebl., 8.)

Bidri-Arbeiten, die indischen. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 3.)

Biernatzki, J. Ein Glockengiesserbrief (1596). (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Geschichte, X.)

Boislisle, A. Contrat de 1581 relatif aux ouvrages de menuiserie de la basse-cour du château de Saint-Germain. (Rev. archéol., mars—avr.)

Bonnaffé, E. Les faïences de Saint-Porchaire. (Chron. des Arts, 20.)

Bouchot, H. Les reliures d'art à la bibliothèque nationale. 80 planch. 8⁰, XXIII, 51 p. Paris, Rouveyre.

Bücher, K. Frankfurter Buchbinder-Ordnungen vom XVI. bis zum XIX. Jahrhundert. [Aus: „Archiv f. Frankfurts Gesch. u. Kunst".] gr. 8⁰, 76 S. Tübingen, Laupp. M. 2. —.

Bück, J. v. Tschenina. Beitrag zur russischen Keramik. (Centralblatt für Glasindustrie u. Keramik, 80.)

Callier, G. Note sur les tapisseries de Boussac (Creuse). 8⁰, 24 p. avec fig. Guéret, impr. Amiault.

Camps Armet, C. Diccionario industrial (artes y oficios de Europa y América), que comprende todo lo referente á los ramos de albañilería, cerrajería, carpentería, hojalatería, vidriería, ferretería, lampistería, cristalería, pintura, tintorería, cerámica, ebanistería etc., escrito en visto des las obras de Fremy, Wurtz, Lami, Laboulaye, Reuleaux etc. Barcelona, A. Elias Lopez y Comp. 4⁰. T I, cuaderno I, págs. 1 á 40. — I y 1. 25.

Caspar, L. Mustergültige Möbel d. 15.—17. Jahrhunderts aus Kunstsammlungen, Schlössern u. Privathäusern. 1. Lfg. f⁰. 5 Taf. Frankfurt a. M., Keller. M. 6. —.

— Vorlagen zu Holzintarsien in verschiedenen Stilarten. 1. Lf. f⁰. 5 Chromolith. Dresden, Gilbers' Verlag. M. 5. —.

Chennevières, H. Miniaturistes et orfèvres de cour. (L'Art, 15 mars.)

Cortina-Arbeiten. Metallintarsia in Holz. (Mitth. d. Gewerbemuseums zu Bremen, 3.)

Day, L. F. The planning of ornament. Illustr. 8⁰, 58 p. London, Batsford. 3 sh. 6 d.

Decoration, die, des Speisesaales im Hôtel Hecht in St. Gallen. (Mitth. d. Nordböhm. Gewerbe-Mus. in Reichenberg, 2.)

Demmin, A. Studien über die stofflich-bildenden Künste und Kunsthandwerke. 3.—5. Folge. gr. 8⁰. Leipzig, Thomas. à M. 3. —.

Dendal. Notice sur des vêtements liturgiques dits de Saint-Bernard, et conservés en les églises de Saint-Donat à Arlon et de Notre-Dame à Trèves. (Ann. de l'inst. archéol. de Luxembourg, XIX, 33e fasc.)

Diamants de la couronne. 16⁰, 7 p. Dijon, impr. Jobard.

Dillemont, T. Recueil d'ouvrages divers à exécuter avec les fils et les cotons D. M. C. 1er sér. qu.-gr. 4⁰, 24 planch., VIII (24 S. mit franz., deutsch. u. engl. Text). Dornach, Th. Dillemont. M. 1. 60.

Distel, T. Wechsel des Vororts des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine, Zusammentritt eines Delegirtentages und eines allgem. Kunstgewerbetages in München. (Kunstchronik, 22.)

Dohme. Das englische Haus. (Westermann's illustr. Monatshefte, April fg.)

Douais, C. Deux reliquaires de l'église Saint-Sernin, à Toulouse. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)

Edelstein-Industrie im Turnauer Bezirke. (Handelsmuseum, III, 3.)

Edel- und Schmucksteine, über. Vortrag, gehalten am 7. Nov. 1887 im bayer. Gewerbemuseum. (Bayer. Gew.-Ztg., 3.)

Eitelberger-Gedenktafel. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)

Emaillirung von gebranntem Thon. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 75.)

Entwürfe, einfache kunstgewerbliche. Unter Mitwirkung von Lehrern der grossh. Kunstgewerbeschule Karlsruhe herausg. v. d. Red. der bad. Gewerbe-Ztg. III. Ser. 50 Bl. gr. 4⁰. Karlsruhe, A. Bielefeld. à M. 6. —.

Essenwein, A. Spätklassische Seidengewebe. (Anz. des German. Nationalmuseums, 8.)

Ewald, E. Farbige Decorationen alter u. neuer Zeit. 8. Lfg. f⁰. (8 Chromolith.) Berlin, Wasmuth. à M. 20. —.

Falke, O. Moderne persische Faiencen. (Kunstgewerbebl., IV, 6.)

Farcy, L. Deux chapes en broderie du XIVᵉ siècle. (Revue de l'Art chrét., VI, 2.)

Fliesen, orientalische. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 7.)

Friedrich, C. Die Fliesen von Isnik. (Sprechsaal, 11.)

Friis, F. R. Mosaik. (Tidsskr. f. Kunstindustri, 1887, 6.)

Frimmel, T. Limousiner Schüsseln mit Grubenschmelz. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 4.)

Fritz, H. Ueber Geschmacksrichtung u. Handstickerei. (Neues schweiz. Gewerbebl., 4. 5.)

Fröhlich. Allerlei Gedanken in Vorlagen für das Besticken und Bemalen unserer Geräthe. 20 Chromolith. mit 1 Bl. Text. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

— Neue Borden. Muster f. Stickerei u. Weberei. f⁰, 20 Taf. mit 1 Bl. Text. Berlin, Wasmuth. M. 6. —.

Gebetteppiche. (Corresp.-Bl. z. deutschen Maler-Journal, 6.)

Geschichte, zur, des Kunstgewerbes. (Kunstgewerbebl., IV, 6.)

Glas- u. Keramik-Industrie, die, in Nordböhmen. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 77.)

Gmelin, L. Ein verlorner Kirchenschatz. (Zeitschrift d. bayer. Kunstgew.-Ver. in München, 1888, 1. 2.)

Grosch, H. Ein merkwürdiger alter Teppich im Kunstindustriemuseum in Christiania. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 2.) (Dänisch.)

— Norwegische Volksindustrie. Die Schmucksachen. (Kunstgewerbebl., IV, 8.)

Gurlitt, C. Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungsausstattung. gr. 8⁰, VI, 232 S. Dresden, Gilbers' Verlag. M. 4. —.

Halm, P. Ornamente und Motive des Rococo-Stiles aus deut. Kunstdenkmalen. 5. (Schluss-) Lfg. f⁰, 8 Taf. Frankfurt a. M. 1887, Keller. à M. 1. 80.

Hampel, J. Das mittelalterliche Drahtemail. Ein Abschnitt ungar. Kunstgeschichte. Mit 23 Taf. Abbildgn. Lex.-8⁰, 45 S. Budapest, Kilián. M. 2. —.

Handtuchhalter, 16. Jahrhundert. (Kölner Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg., 4.)

Hanhart, H. Die Rohstoffe, Decorations- und Hilfsmittel der englischen keramischen Industrie. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 80.)

Harrwitz. Antiquar. Katalog. Nr. 10: Kunst u. Kunstgewerbe. Berlin.

Hendley, T. Decorative art in Rajputana. (The Journal of Ind. Art, 21.)

Heiden, M. Aus der Spitzensammlung d. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. (Kunstgewerbeblatt, 5.)

Hiersemann. Antiquar. Katalog Nr. 32: Civil- und Militär-Costüm. Leipzig.

Holzschnitzwerk, Mitte 18. Jahrhundert. (Kölner Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg., 4.)

Hope, J. The Standing Cup of the city of Westminster. (Archæol., vol. 50, 2.)

Horn u. **Patzelt**. Zierschnitte. Vorlagen zum Verzieren von Gold- und Farbschnitten durch Ciseliren, Bemalen u. Bedrucken. Mit 9 Taf. hoch 4⁰, 12 S. Gera, Griesbach's Verl. M. 3. 50.

Hornbecher, ein. (Mitth. des Gewerbemus. zu Bremen, 3.)

Huet, P. A. Beschouwingen over de toestanden in de industrie in Nederland in verband met het Verslag der Commissie van Enquête. 8⁰, 31 p. Amsterdam, Gebr. Schröder.

Jacobs, E. Die Schützenkleinodien u. das Papageienschiessen. Ein Beitrag zur Culturgesch. des Mittelalters. gr. 8⁰, XV, 136 S. Wernigerode 1887 (Jüttner). M. 3. —.

Ilg, A. Der Wiener Goldschmied Peter Pachmayr. (Monatsbl. d. Alterth.-Vereins zu Wien, V, 2.)

— Wiener Handel und Gewerbe im 18. Jahrhundert. (Wochenschr. d. Niederösterr. Gewerbe-Vereins, 6.)

Jubiläumsgeschenk, ein, zur vaticanischen Ausstellung. (Kirchenschmuck, IV, 1.)

Keramik, die, in den Niederlanden. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 77.)

Kerbschnitt, der. (Mitth. des Gewerbemuseums zu Bremen, 2.)

Kleinode und Gefässe aus dem Louvre. (Gewerbehalle, 6.)

Knochenhauer, P. F. Niederländische Fliesenornamente. f⁰, 50 Taf. nebst 30 S. Text mit 20 eingedr. Fig. Berlin, Pasch. M. 60. —.

Kunst, die, in den Elbniederungen bei Hamburg. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus. in Reichenberg, 2.)

Kunstgewerbe, wie kann das heutige, zur ersehnten Originalität gelangen? (Schweizer. Gewerbebl., 16.)

Kunstgewerbe-Journal. Herausg. von A. Herz. 1. Jahrg. 1888. 24 Nrn. ½ B. mit Taf. gr. 4⁰. Wien, Sallmayer & Co. M. 20. —.

Kunstindustrie, für die deutsche, in Belgien. (Sprechsaal, 11.)

Lefèbure, E. Broderie et dentelles. 8⁰, 320 p. avec grav. Paris, Quantin. fr. 3. 50.

— Dorure, argenture, gravure sur métaux par les acides; nettoyage de l'horlogerie. Nouveaux traités pratiques. Traités N⁰ 1. 18⁰, 72 p. Beaugency, impr. Laffray.

Linas, C. Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine au trésor de l'abbaye de Conques. (Gazette archéol., 1887, 9. 10.)

Lindberg, C. F. Objets choisis de la garderobe royale de Suède. 36 photogr. Texte par C. A. Ossbahr. f⁰. Stockholm 1888, Haeggström. M. 132.

Löffelholz von Colberg, W. Das Ostensorium von Heiligkreuz (in Donauwörth) von Meister Lukas von Antwerpen in den fürstl. Oettingen-Wallerstein'schen Sammlungen zu Maihingen. (Zeitschr. des Münch. Alterth.-Ver., 1887, 4.)

Luthmer, D. Das Kunstgewerbe in der Wohnung des Handwerkers. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 5.)
— Eglomisirte Gläser. (Kunstgewerbebl., IV, 6.)
— Malerische Innenräume aus Gegenwart und Vergangenheit. 1. Lfg. gr.-f⁰. (5 Lichtdr.-Taf.) Frankfurt a. M., Keller. M. 5. —.
— Zur Geschichte der Bettstelle. (Illustrirte Schreiner-Ztg., V, 9.)
Madsen, K. Chinesisches Porzellan. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1888, 1.)
Malgrund, feiner, auf Steingut für Unterglasurfarben. (Sprechsaal, 10.)
Marcus, A. Les verreries du comté de Bitche, essai hist. (XVe à XVIIIe siècles). Accompagné de nombr. pièces justificatives, avec 12 dess. ou plans topogr. et une carte générale. 8⁰, XXI, 339 p. Nancy, impr. Berger-Levrault & Co.
Maury, A. Armorial universel et des drapeaux nationaux. (Supplém.) Paris, Cottelot.
Méchin. Dictionnaire d'art ornamental de tous les styles. Fragments et ensembles d'architecture, de sculpture, de peinture et d'ornamentation. 1er vol. Pl. N⁰ 1 à 20. Paris, E. Bigot.
Messingleuchter, deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts. (Gewerbehalle, 5.)
Meyer, F. S. Inschrifttafeln u. Wappenschilde aus Bologna, Pisa und Venedig. (Gewerbehalle, 4.)
Möbel, unsere. (Corresp.-Bl. z. deutsch. Maler-Journal, 2.)
Mosaik-Manufactur, die französische staatliche. (Sprechsaal, XXI, 1.)
Mossmann, X. F. Engel-Dollfus, sein Leben u. Wirken. Preisgekrönt von d. franz. Akademie. In deutscher Sprache herausg. vom nied.-öst. Gewerbeverein in Wien. Uebers. von E. Auspitzer. gr. 8⁰, X, 247 S. Mit Bildniss. Wien 1887, Hölder. M. 3. 20.
Müller, L. Die Capelle des gräfl. Schlosses in Reichenberg. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)
Münster, E. Ueber die Natur der modernen Verzierungskunst. (Ostd. Kunstgewerbebl., 5.)
Müntz, E. L'orfévrerie et la lingerie parisiennes en Italie au XVe siècle. (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France, XIV, 6.)
— Notes sur l'histoire de la tapisserie. (Chron. des Arts, 16. 19.)
Nachrichten über Stickereien und Stickerinnen im Mittelalter. (Kirchenschmuck, IV, 1.)
Naue, J. Bronzehelm, gefunden am Ufer des Sempacher Sees. (Antiqua, 1888, 1. 2.)
Nyrop, C. Eine alt-dänische Faïenceschüssel im Berliner Kunstgewerbemuseum. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1887, 6.)
Olsen, B. Dänische Innungsgeräthe. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 2.) (Dänisch.)
— Parkettmuster. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1888, 1.)
Oppenord, O. M. L'art décoratif appliqué à l'art industriel. Recueil des œuvres de G. M. O. Contenant deux mille motifs avec fragments de consoles, agrafes, cartels etc. gr. 4⁰, 120 Taf. Frankfurt a. M., Baer & Co. M. 48. —.
Ortwein, A. Das Centenariumsband von Santa Maria di Loreto. (Kunstgewerbebl., IV, 7.)
— Goldfiligrankreuz des 16. Jahrhundts. (Kunstgewerbebl., IV, 7.)
Ossbahr, C. A. Die Ochsenzunge. (Zeitschrift des Münch. Alterthumsvereins, 1887, 4.)
Pabst, A. Das Porzellan. (Mitth. d. Nordböhm. Gewerbemuseums, 3.)
Picard. L'ornement végétal, album de 20 pl. Paris, A. Rozier.
Plafond- und Wand-Decorationen in Oelfarbe auf Baumwollstoff gemalt. (Neues schweiz. Gewerbebl., 11.)
Pötsch, O. Schmiedeeiserner Capellenabschluss in der Klosterkirche zu Trebnitz. (Gewerbehalle, 5.)
Porzellan, seladongrünes, mit weissen Auflagen. (Sprechsaal, 11.)
Porzellandecorationen durch Goldbrocat. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 76.)
Praktisches über die Altarbekleidung. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 3.)
Preisausschreiben für keramische Entwürfe. Sprechsaal, XXI, 1.)
Prunkgeräthe. (Kunstwart, I, 15.)
Racinet, A. Geschichte des Costüms. Bearb. von A. Rosenberg. 5. Bd. 4⁰. (100 Chromolith. mit 100 Bl. Text, nebst Register 64 S. mit 12 Taf.) Berlin, Wasmuth. à M. 40. —.
Radisics von Kutas, E. Das ungarische Drahtemail. (Kunstgewerbebl., 7.)
Ravad, A. J. Ein Nationalstil. (Tidsskrift for Kunstindustri, 1888, 1.)
Rée, J. Die altchristlichen Stoffe u. Stickereien im German. National-Museum. (Bayer. Gew.-Ztg, 4.)
Riehl. Ueber die Brautkrone der polnischen Prinzessin Hedwig, Gemahlin des bayer. Herzoges Georg des Reichen. (Sitzungsber. der philos. etc. Classe der k. bayer. Akad. d. Wiss. zu München, 1888, 1.)
Ris-Paquot. La céramique enseignée par la reproduction et la vue de ses différents produits. Terres cuites antiques, poteries, grès, faïences et porcelaines anciennes, françaises et étrangères. 8⁰, 358 p. avec 46 pl., 106 sujets en couleurs et 353 vign. et monogr. Paris, Laurens. fr. 30. —.
Rondot, N. Les orfèvres de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. (Revue de l'Art français, I.)
Rosenberg, M. Excerpte aus Häutle's Hainhofer. (Kunstgewerbebl., IV, 6.)
Rossi. Alcuni cenni sopra ignote supellettili sacre di argento ed oro, appartenute ai primissimi secoli della chiesa, pubblicati in questo solenne faustissimo giorno del sacerdotale giubileo di N. S. Pape Leone XIII gloriosamente regnante, e dedicati ai cultori di archeologia cristiana. (117 p. con 24 tav. 4⁰.) Roma, tip. frat. Pallotta.
Scharffeuerfarben und Steingut. (Centralbl. f. Glasindustrie u. Keramik, 74.)
Scheffer's, A. Neue Mustervorlagen für farbige Kreuzsticharbeiten. Imp.-4⁰. 15 S. Leipzig 1887, Gebhardt. M. 2. 50.
Scheiwe, M. Abendmahlskelch, ital. Arbeit des 17. Jahrh., Museum für Kunst u. Gewerbe in Hamburg. (Gewerbehalle, 5.)
Schlie, F. Ein Werk des Christoph Jamnitzer. Aus der kunstgewerbl. Abtheilung des grossherzoglichen Museums zu Schwerin. (Kunstgewerbebl., IV, 8.)
Schmiedeeisen, das, in d. Kunstgewerbe. (Wieck's Gew.-Ztg., 10. — Schweiz. Gewerbebl., 8.)
Schmuck, der, der kunstgewerbl. Erzeugnisse. (Schweiz. Gewerbebl., 10.)
Schnapper-Arndt. Mittheilungen über jüdische Interieurs zu Ende des 17. Jahrh. (Zeitschr. f. d. Gesch. der Juden in Deutschland, II, 2.)
Schnütgen. Bucheinband des 14. Jahrhunderts mit durchbrochener Metallzier. (Zeitschrift f. chr istl. Kunst, I, 1.)

Schnütgen. Italienischer Bischofsstab d. 15. Jahrhunderts mit Kreidepastaverzierungen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, I, 1.)

Seidlitz, W. Die Meissner Porzellanmanufactur unter Böttger. (Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde, IX, 1. 2.)

Sitte, C. Die Grundformen im Möbelbau und deren Entwickelung. (Wochenschr. des niederösterr. Gew.-Vereins, XLIX, 2.)

Spiegeldecoration. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums, 3.)

Steinzeuggefässe, die, im bayerischen Gewerbemuseum. (Bayerische Gewerbezeitung, 8.)

Stemming, J. Een tentoonstelling van dekoratieve Beeldhouwkunst. (De Nieuwe Gids, April.)

Stieda. Aus dem Leben des Rigaer Goldschmiedeamtes. (Baltische Monatsschrift, XXXV, 1.)

Stockbauer, J. Die Steinzeuggefässe im bayerischen Gewerbemuseum. (Bayer. Gew.-Ztg., 2.)

— Unsere Wohnung u. ihre Einrichtung. (Bayer. Gew.-Ztg., 8. 9.)

Stoffgewebe, künstliches, seidenartiges. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 13.)

Stoffmuster aus dem Domschatz in Halberstadt. (Gewerbehalle, 6.)

Tapper, J. Die Brandtechnik an Holzwaaren. (Keim's Techn. Mittheilungen f. Malerei, V, 40.)

Tischler, für, u. Drechsler. (Neues schweiz. Gewerbebl., 9.)

Trauerschmuck, der, Berlins, zur Bestattung Kaiser Wilhelms. (Deutsche Bau-Ztg., 23. 24.)

Tripepi, M. L. Il reliquiario per la testa di S. Giovanni Battista, offerto al sommo pontefice Leone XIII nel suo giubileo ecc. f⁰. 34 p. Rome 1888, Befani.

Verfahren, ein neues, glasirte Geschirre zu bedrucken. (Sprechsaal, XXI, 1.)

Verwendung, über, des Schmiedeeisens. (Schweiz. Gewerbebl., 13.)

Vetter, F. Ein gothisches Hausgeräth aus Stein a. Rh. im Musée de Cluny und die ehem. Chorstühle in der Kirche zu Stein a. Rh. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Veuclin, V. E. Le jubé et les tapisseries de l'église Saint-Croix de Bernay. 12. 10 p. Bernay, impr. Veuclin.

Villefosse, H. Anse d'amphore en bronze appartenant au musée du Louvre. (Gaz. archéol., 11. 12.)

Vorbilderhefte aus dem königl. Kunstgewerbemuseum, hrsg. v. J. Lessing. 1.—4. Heft. f⁰. Berlin, Wasmuth. à M. 10. —.

Voss, G. Bilderrahmen. (Der Colorist, 37.)

Waal, de. Der longobardische Silber- u. Goldschatz des Cav. Rossi. (Röm. Quartalsschrift, 1888, 1.)

Walther, C. Die Kunstschlosserei des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts. Eine Sammlung vorzügl. schmiedeeiserner Gegenstände aller Art, nach den Originalen auf Stein gez. 7.—10. (Schluss-) Lfg. f⁰. (à 5 Taf.) Stuttgart, Wittwer's Verlag. à M. 3. —.

Wandlungen, die stilistischen, von Wand und Decke. (Deutsches Maler-Journ., XI, 2.)

Wölz, A. Beiträge zur Geschichte des Gobelins im Dome zu Trient. (Mitth. der k. k. Centr.-Commission, N. F., XIV, 1.)

Zapf, J. J. Einiges über die kunstgewerbl. Production auf dem Gebiete der Gravirung und des Emails. (Suppl. z. Centralbl. für das gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterr., V, 3. 4.)

Zeller-Werdmüller, H. Fliesen aus Strassburg. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1888, I.)

Ziermittel, die, des Drechslers. (Mitth. des Gewerbemuseums zu Bremen, III, 1.)

Zsigmondy, R. Neue Lüster und Farben auf Glas. (Sprechsaal, 5.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Atz. Ueber verschiedene Kunstdenkmale Tirols. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Balincourt. Un collectionneur au XVIIᵉ siècle, extrait des archives hospitalières de Valence et de celles du château de Cabrières. 8⁰, 10 p. Nîmes, impr. Chastanier.

Barthélemy, E. Inventaire du château de la Folie en 1575. (Revue de Champagne et de Brie, févr.)

Bau- und Kunstdenkmäler, die, der Prov. Westpreussens. Hrsg. im Auftrage des westpreuss. Provinzial-Landtages. 5. Heft. gr. 4⁰. Danzig 1887, Th. Bertling in Comm. à M. 6. —.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb von P. Lehfeldt. 2. Heft. Lex.-8⁰, V, 59 S. Jena, Fischer. M. 2. 50.

Böhm, G. Die neueste Sammelleidenschaft. (Zeitschr. d. Münch. Alterth.-Vereins, 1887, 4.)

Brausewetter, J. Aus dem nordöstlichen Böhmen. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XIV, 1.)

Bucher, B. Sammeln und Sammlungen. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVII, 1.)

Chennevières, H. Une correspondance d'amateur (1760—1790). (L'Art, 569.)

Cohn, A. Antiquar. Catalog. Nr. 187: Schöne Künste. Berlin.

Correspondant, le, du collectionneur. N⁰ 1. 4⁰, à 3 col., 4 p. Paris, impr. Chavillot.

Götzinger, E. Schloss Luxburg. Vortrag, gehalten an der Versamml. des Bodensee-Ver. in St. Gallen den 5. Sept. 1887. Frauenfeld, Huber 1887.

Janitsch, J. Kunstausstellung contra Museum. (Kunstwart, I, 13.)

Inventaire des Oeuvres d'art en Belgique. (Chron. des Arts, 12.)

Inventarisation, die, der Bau- und Kunstdenkmäler in Baiern. (Archiv f. kirchliche Kunst, 10—12.)

Johannsen, P. Aus d. Neu-Karlsburger Glyptothek. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1887, 6.)

Kunstmarkt, vom. (Grenzboten, 18.)

Kunsttopographie, des Herzogth. Kärnten. Hrsg. von der k. k. Central-Comm. f. Erforschung u. Erhaltung von Kunst- u. histor. Denkmalen. 1. Heft. Lex.-8⁰. (64 S. mit Abbild.). Wien, Kubasta & Voigt in Comm. M. 4. —.

Lübke, W. Kunst und Alterthum in Baden. (Allgem. Ztg., B. 67.)

Malkowsky. Kaiser Wilhelm und die Kunst. (Gegenwart, 14. 15.)

Musée royal de La Haye. (Courr. de l'Art, 21.)

Norden, J. Etwas von russischer Kunst. (Die Kunst f. Alle, 15. April.)

— Kunstchronik. (Russ. Revue, XVII, 1.)

Reidelbach, H. König Ludwig I. von Bayern u. seine Kunstschöpfungen. 12.—15. (Schluss-) Lfg. gr. 4⁰, XIX und S. 185—292 mit 9 Taf. München, Franz' Verl. à M. 1. 50.

Stokes, M. Early christian art in Ireland. With 106 woodcuts. 8⁰, 220 p. (South Kensington Handbooks.) London, Chapman.

Amiens.
— Supplément au catalogue de l'exposition de 1887 de la société des amis des arts d'Amiens. 12°, 27 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoel.

Amsterdam.
— **Bredius**, A. Vom Kunstmarkt. Auction Bos etc. Amsterdam, 21. Febr. 1888. (Kunstchronik, 23.)
— **Galland**, G. Das neue Reichs-Museum zu Amsterdam. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)
— **Gauchez**, L. Les catalogues du musée d'Amsterdam. (Art, 15 mars.)
— Rijksmuseum, à Amsterdam. (Courrier de l'Art, 19.)

Antwerpen.
— **Bredius**, A. Neue Ankäufe in Antwerpen und Brüssel. (Kunstchronik, 24.)

Barcelona.
— **Barros.** Exposition universelle de Barcelone. (Revue du monde latin, mai.)

Basel.
— **Schneider**, J. J. Das alte Basel. Eine Sammlung früherer städtischer Ansichten. Heft 1—5. gr. 4°, à 4 Bl. Lichtdruck. Basel, Selbstverl. des Herausgebers.

Berlin.
— Ausstellung der Fachschule d. Maler-Innung. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 14.)
— Ausstellungen von Arbeiten der Gravir- und Ciselirkunst im Berl. Kunstgewerbe-Museum. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 13.)
— Domfrage, die Berliner. (Allgem. evangel.-luther. Kirchen-Ztg., 13. 14.)
— Fachausstellung, die, des deutschen Graveurvereins. (Der deutsche Herold, 3.)
— Graveurausstellung. (Kunstgewerbebl., IV, 8.)
— **Gurlitt**, C. Vor dem Berliner Schillerdenkmal. (Kunstwart, I, 16.)
— Kunstgewerbe-Museum. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 9.)
— **Malkowsky.** Die XXVI. Sonderausstellung in der Nationalgalerie. (Gegenwart, 20. 21.)
— — Makart und die Münchener im Verein Berliner Künstler. (Gegenwart, 14. 15.)
— — Zwei Wohlthätigkeitsausstellungen. (Gegenwart, 18.)
— Nationaldenkmal, das, für Kaiser Wilhelm u. der Dom zu Berlin. (Preuss. Jahrbüch., Mai.)
— Obeliskendenkmal, das, für Kaiser Wilhelm in Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 33. 34.)
— **Pecht**, F. Die Gemäldegalerie der königl. Museen in Berlin. (Allgem. Ztg., B. 108.)
— Pfannschmidt-Ausstellung. (Kunstchron., 29.)
— **Portig**, G. Die Gemäldegalerie der königl. Museen zu Berlin. (Unsere Zeit, 6.)
— **R. A.** Ausstellung d. Vereins Berliner Künstler. (Kunstchronik, 23.)
— — Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin. (Kunstchronik, 20.)
— **Richter.** Der Umbau des Domes in Berlin. (Protest. Kirchen-Ztg., 14. 15.)
— **Rosenberg**, A. Das Kaiser-Wilhelms-Denkmal in Berlin. (Kunstchronik, 26.)

Bochum.
— **Darpe**, F. Geschichte der Stadt Bochum. I. Bochum im Mittelalter. gr. 8°, II, 115 S. Bochum, Stumpf in Comm. M. 1. 50.

Bologna.
— Eröffnung, die, der Ausstellung in Bologna. (Allgem. Ztg., Beil. 130.)
— Esposizione di belle arti. (Arte e storia, 12.)

Bordeaux.
— **Leroi**, P. Exposition de la société des amis des arts de Bordeaux. (Courr. de l'Art, 13.)

Bourges.
— **Cougny**, G. Le musée de Bourges. (Courr. de l'Art, 9.)

Bremen.
— Ausstellung, die, des Kunstvereins zu Bremen. (Kunstchronik, 30.)

Bristol.
— Catalogue of the Annual Exhibition of the Bristol Academy for the Promotion of the Fine Arts (the 43rd), 1888: Works of modern artists at the Fine Arts Academy, Clifton. Illustr. with sketches by local exhibitors. 16°, 32 p. Arrowsmith (Bristol).

Brünn.
— Weihnachts-Ausstellung, die, des Mährischen Gewerbevereins in Brünn. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums, 1.)

Brüssel.
— Musée moderne de l'État, à Bruxelles. (Courrier de l'Art, 15.)

Caen.
— Liste des manuscrits de la collection Mancel à l'hôtel de ville de Caen. 8°, 18 p. Mâcon, impr. Protat frères.

Christiania.
— **Dietrichson**, L. Det norske Kunstindustrimuseum. En foredrag. 8°, 20 S. Christiania.
— **Grosch**, H. Kunstindustrimuseet i Kristiania. En Forer gjennem dets Samlinger. 8°, 63 S. Christiania 1888.

Cluny.
— **Bénet**, A. Le trésor de l'abbaye de Cluny. Inventaire de 1382. (Revue de l'Art chrétien, VI, 2.)
— Salle, une nouvelle, au musée de Cluny. (Chron. des Arts, 22.)

Como.
— Seidenindustrie-Ausstellung in Como. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 3.)

Crefeld.
— Ausstellung, die, alter kirchlicher Gewänder in der k. Webeschule zu Crefeld. (Archiv f. kirchl. Kunst, 10—12.)
— Ausstellung, die, kirchlich. Kunstwebereien. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 1.)
— Ausstellung kirchl. Kunstwebereien u. Stickereien der Vergangenheit in der kgl. Gewerbesammlung. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver., München, 1888, I, 2.)
— Exposition de Créfeld. (Revue de l'Art chrét., VI, 2.)

Douai.
— **Leroi**, P. Musée de Douai. (Courr. de l'Art, 16. 21.)

Dresden.
— Akademische Ausstellung in Dresden. (Kunstchronik, 22.)
— Handfertigkeits-Ausstellung. (Nordwest, 2.)
— Porzellan- und Gefäss-Sammlung, die königl., in Dresden. (Kunstchronik, 22.)
— **Richter.** Die Dresdener Gemäldegalerie und die moderne Kunstwissenschaft. (Uns. Zeit, 4.)
— **Wagnon**, A. Dresde, la Florence des bords de l'Elbe. (Indépend. littéraire, 15 févr.)

Fiesole.
— **Macciò**, D. Scavi e restauri. Il teatro antico ed il museo nell' anno 1887. (Arte e storia, 10.)

Genua.
— Collezione, la, Varni. (Arte e storia, 10.)

Glasgow.
— **Gray.** The Glasgow International Exhibition. (Academy, 837.)
— Internationale Ausstellung in Glasgow. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 80.)

Hamburg.
— Lehmann-Ausstellung in Hamburg. (Kunstchronik, 32.)
— **Schrader,** P. Die gewerbgeschichtliche Ausstellung 1885—86. (Mitth. d. Vereins f. Hamburgische Geschichte, X.)

Hannover.
— Führer durch die Museen in Hannover und Herrenhausen. 2. Aufl. 8⁰, 30 S. Hannover, Schmorl & v. Seefeld. M. —. 50.

Jerusalem.
— **Schick,** C. Beit el Makdas oder der alte Tempelplatz zu Jerusalem, wie er jetzt ist. Mit einem Anhang u. artist. Beilagen. Nr. 1—4. gr. 8⁰, VI, 174 S. Jerusalem 1887. (Stuttgart, J. F. Steinkopf.) M. 5. —.

Kairo.
— Museum, das arabische, in Kairo. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 75.)

Köln.
— Kölner Kunstauction. (Kunstchronik, 30. 33.)
— Kunstgewerbe-Museum in Köln. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus. in Reichenberg, 2.)
— **Mohr.** Die Kirchen von Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler. (Kölner Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg., 4.)

Konstanz.
— Kunstdenkmäler, die, des Kreises Konstanz. (Centralbl. der Bauverwaltung, 15.)

Kopenhagen.
— **Müller,** S. Dänische Ausstellungen u. Sammlungen. (Kunstchronik, 21.)
— **Schlödl,** E. Gebäude der Ausstellung 1888. (Tidsskrift f. Kunstindustri, 1888, 1.)

Leipzig.
— Ludwig Burger-Ausstellung, die. (Kunstchronik, 24.)

Leitmeritz.
— Bericht über den gegenwärtigen Stand des Diözesan-Museums. (Mitth. aus d. Diözesan-Museum, 10.)

Lille.
— **T.** L'exposition de „l'Union artistique du Nord". (Courrier de l'Art, 15.)

Limoges.
— **Gruber,** L. et J. **Tixier.** L'art rétrospectif. Exposition de Limoges (8 mai à 22 août 1886). 8⁰, 115 p. et 104 pl. Limoges, Veuve Ducourtieux. fr. 10. —.

Lissabon.
— Nationale Industrie-Ausstellung in Lissabon. (Handelsmuseum, 8.)

London.
— **A. H.** Das South-Kensington-Museum in London. (Mitth. d. Nordböhm. Gewerbemuseums in Reichenberg, II, 1.)
— Auction Balkow in London. (Kunstchronik, 32.)
— Ausstellung, üb. die, japanischer Zeichnungen im Britischen Museum. (Kunstchronik, 25.)
— **Dale,** J. Courrier de Londres. (Courrier de l'Art, 20.)
— Grosvenor Exhibition. (Athenæum, 3159.)
— Grosvenor Gallery. (Kunstchronik, 23.)
— Japanese art exhibition. (The Magazine of Art, April.)
— Londoner Versteigerungspreise bei Christie, Mansion & Wood. (Kunstchronik, 25.)

London.
— **Monkhouse.** The Grosvenor Gallery. (Academy, 837.)
— National Portrait Gallery. (The Quarterly Review, April.)
— **Philipps,** C. Exposition rétrospective de la Grosvenor-Gallery. (Chron. des Arts, 9.)
— **Simpson,** S. Two inventories of the cathedral church of St. Paul, London, dated respectively 1245 and 1402. (Archæologia, Vol. 50, 2.)
— Society, the, of Painters in Water Colours. (The Athenæum, 3157.)

Lunéville.
— **Fernier,** H. Courrier de Lunéville. (Courr. de l'Art, 16.)

Lunz.
— **Ilg,** A. Linz und Umgebung. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Lyon.
— **Aynard,** E. Les musées de Lyon, leur état actuel, leur avenir, rapport à M. le maire de Lyon sur l'emploi du legs Chazière fait aux musées de la ville. 4⁰, 28 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand.
— Gones, les, explication des ouvrages de peinture, sculpture etc., exposés au palais du commerce, à Lyon, au bénéfice des fourneaux de la presse (1887—88). 8⁰, 102 p. avec grav. Lyon, impr. Schneider frères.

Magdeburg.
— Kunstgewerbeverein Magdeburg. (Kunstchronik, 31.)

Mailand.
— **Melani,** A. Courrier de Milan. (Courr. de l'Art, 11. 20.)
— **Pecci,** D. B. Il duomo di Milano. (Arte e storia, 11.)

Manchester.
— **Forbes-Robertson,** J. The Art Gallery of Manchester. (The Magazine of Art, März.)

Monaco.
— **B.** Das Museum in Monaco. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 5.)

München.
— **Berlepsch,** H. G. Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Allgem. Ztg., Beil. 136.)
— Münchener Ausstellungen, die. (Kunstchronik, 32.)
— Münchens Ausstellungen im Jahre 1888. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbemus., 3.)

Neuilly.
— Discours de M. P. P. Dehérain de l'académie des sciences, à l'inauguration de la statue de Parmentier à Neuilly, le 11 mars 1888. 4⁰, 8 p. Paris, impr. Firmin-Didot.

New-York.
— Collection Albert Spencer de N.-York. (Chronique des Arts, 11.)

Novellara.
— Abside, un, antico a S. Giovanni della Fossa. (Arte e storia, 11.)

Paris.
— **Beaulieu,** C. Le Salon de 1887, publié dans la Gazette du dimanche. 8⁰, 40 p. Paris, libr. Bloud & Barral.
— **Berger.** L'exposition universelle de 1889. (Revue scient., 10 mars.)
— Bibliothèque de feu le baron La Roche-Lacarelle. (Chronique des Arts, 19.)
— Bibliothèque nationale. (Courr. de l'Art, 9. 17.)
— **Boussenot.** Le Salon de 1888. (Revue du monde latin, mai.)

Paris.

— **Boussenot.** Les expositions d'hiver: les aquarelles. (Revue de monde latin, avril.)

— Catalogue de la dixième exposition de la Société d'aquarellistes français (1888). 8⁰, 64 p. et grav. Paris, libr. Launette & Cie.

— Catalogue de la sept. exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (1888). 8⁰, 20 p. Paris, impr. Maugeret.

— Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident, tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Alb. Goupil, dont la vente aura lieu du 23 au 27 avril 1888. 4⁰. Paris, Mannheim. fr. 20. —.

— Catalogue d'estampes, plans, dessins et tableaux relatifs à la topographie et à l'histoire de l'ancien Paris, composant la collection de feu M. A. Bonnardot. 8⁰, 72 p. Paris, impr. Chamerot.

— **Chennevières,** H. La salle des portraits d'artistes au musée du Louvre. (Nouvelle Rev., 1er mars.)

— **Clairin,** E. Notice biographique de Jean-Charles Geslin, architecte, peintre et archéologue, ancien inspecteur du musée du Louvre au département des antiques. Paris, impr. et libr. Chaix.

— Collection Albert Goupil. (Chron. des Arts, 17.)

— Collection Delaherche. (Chron. des Arts, 13.)

— Collection Gellinard. (Chron. des Arts, 12.)

— Collection de M. Gasquet. (Chr. des Arts, 11.)

— Collection de M. le comte Duchatel. (Chron. des Arts, 20.)

— Collection de tableaux de M. Charles L. (Chron. des Arts, 9.)

— Collection Poidatz. (Chron. des Arts, 12.)

— Collection, une, d'antiquités. (Chron. des Arts, 12.)

— **Courajod,** L. Nouvelles acquisitions du musée du Louvre. (Chron. des Arts, 18.)

— **Dargenty,** G. Exposition de M. Willette. (Courr. de l'Art, 10.)

— — Exposition des maîtres français, de la caricature à l'école des beaux-arts. (Courr. de l'Art, 18.)

— **Eudel,** P. L'hôtel Drouot et la curiosité en 1886—87. Avec une préface par O. Uzanne. 7e année. 12⁰. Charpentier. fr. 5. —.

— Exposition de peinture et sculpture par trente-trois artistes français et étrangers, à la galerie Georges Petit. 8⁰, 45 p. Paris, impr. Renou & Maulde.

— Exposition des arts décoratifs. (Revue de l'Art chrét., VI, 2.)

— Exposition des peintures etc. des maîtres français de la caricature et de la peinture de mœurs au XIXe siècle à l'école des b.-arts. Préface de P. Mantz. 16⁰. Paris, impr. de la maison Quantin.

— Exposition historique de l'art de la gravure au Japon. (Courr. de l'Art, 22.)

— **Fouquier.** Salon de 1888. (La nouvelle Rev., 15 mai.)

— **G.,** L. Exposition des œuvres du peintre A. Willette. (Chron. des Arts, 10.)

— — Les acquisitions du Louvre. (Chron. des Arts, 21.)

— — Les salles Dieufaloy au Louvre. (Chron. des Arts, 22.)

— **Gasnault,** P. Exposition des acquisitions du musée des arts décoratifs en 1887. (Rev. des Arts décoratifs, févr.)

Paris.

— **Gonse,** L. Exposition du Burlington Club à Londres. (Chron. des Arts, 15.)

— Jury, le, de peinture au Salon. (Chron. des Arts, 12.)

— **L.,** A. Exposition de la société des pastellistes français. (Chron. des Arts, 15.)

— — Exposition de M. Jan van Beers. (Chron. des Arts, 16.)

— — Expositions d'aquarelles. (Chronique des Arts, 10.)

— — L'exposition des caricaturistes. (Chron. des Arts, 16.)

— **Lelieu,** G. La collection S. Goldschmidt. (L'Art, 15 mai.)

— **Leroi,** P. 10e exposition de la société d'aquarellistes français. (L'Art, 15 mars.)

— — Salon de 1888. (L'Art, mai.)

— Livre, le, d'or du Salon de peinture et de sculpture. (Réd.: G. Lafenestre.) 4⁰, X, 118 p. et 14 pl. Paris, libr. des biblioph. fr. 25. —.

— **Lostalot,** A. La collection de tableaux et d'objets d'art de feu M. S. Goldschmidt. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— Médailles, les, au Salon. (Chron. des Arts, 22.)

— Musée, das, de sculpture comparée im Trocadero und der Plan eines Musée des monuments français im Louvre. (Kunstchron., 35.)

— Musée des arts décoratifs. (Courr. de l'Art, 9.)

— Musée du Louvre. (Courr. de l'Art, 14.)

— Musée Guimet. (Courr. de l'Art, 15.)

— **Naquet,** F. Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV a l'ancien hôtel de Chimay. (Courr. de l'Art, 21. 22.)

— Note sur les bibliothèques d'art industriel de la ville de Paris. 4⁰, 12 p. Paris, impr. Barré.

— Objets d'art et d'ameublement. (Chron. des Arts, 13.)

— **Ollendorf,** G. Salon de 1887. 100 planches en photogravure. 8⁰, 108 p. Paris, impr. Dumoulin, libr. Baschet.

— **Pelca,** G. Chronique de l'hôtel Drouot. (Courrier de l'Art, 9. 12. 18—22.)

— **Pouchet,** G. Les nouvelles galeries du muséum d'histoire naturelle. (Rev. scientifique, 17 mars.)

— Promenades à travers Paris. Le musée de sculpture comparée au Trocadéro. (Rev. gén. de l'archit., 7. 8.)

— **Quet,** H. L'exposition des aquarellistes. (Rev. générale, 15 mars.)

— **R.,** A. Exposition des dessins de Victor Hugo. (Chron. des Arts, 19.)

— **Sisson.** Le salon des aquarellistes. (La nouvelle Revue, avril.)

— Tableaux modernes de M. Seure. (Chronique des Arts, 11.)

— Tableaux par Mme E. Muraton. (Chron. des Arts, 14.)

— Vente, la, Goldsmith. (Chron. des Arts, 20.)

— Versteigerung, die, der Sammlung Albert Goupil. (Kunstchronik, 31.)

— **Wolff,** A. Cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes. 4⁰, III, 126 p. Paris, impr. Motteroz; G. Petit & Baschet, éditeurs.

Pau.

— Catalogue des ouvrages exposés dans les salons de l'exposition de la société des amis des arts de Pau, au musée de la ville de Pau. (1888). 18⁰, 79 p. Pau, impr. Vignancourt.

St. Georgen (im Pinzgau).
— **Berger**, V. Die Kirche zu St. Georgen in Niederheim (bei Taxenbach im Pinzgau). (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

St. Petersburg.
— **Norden**, J. Die französische Gemäldeausstellung zu St. Petersburg. (Kunstchronik, 34.)

— **Salemann.** Nouvelles acquisitions du Musée Asiatique. (Bull. de l'acad. des sciences de Saint-Pétersbourg, XXXII, 1.)

— **Sisson**, T. Le musée de l'Erémitage et la collection Braun. (Nouv. Revue, 1er mars.)

— **X.** Exposition de tableaux des artistes français contemporains au profit de la société de la Croix-Rouge, à Saint-Pétersbourg. (Chron. des Arts, 19.)

Reichenberg.
— Ausstellung gewerblicher Fachschulen im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 5.)

Rom.
— Ausstellung, die vaticanische. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 1.)

— Catalogo della collezione Scalambrini di Roma. gr. 8⁰, XII, 145 p. Roma.

— **Cerroti**, F. Bibliografia di Roma. 4⁰. Roma, Forzani. (Cap. IV: Storia artistica.)

— Exposition de Rome. (Rev. de l'Art chrétien, VI, 2.)

— **Fabre.** Un nouveau catalogue des églises de Rome. (Mélanges d'archéol. et d'histoire, VII, 5.)

— **Mereu**, H. L'exposition des beaux-arts, à Rome. (Courr. de l'Art, 16.)

— Museo Artistico Industriale de Rome. (Courr. de l'Art, 16.)

— Museum, das, Filangieri in Rom. (Kunstchronik, 34.)

— **Retrosi**, E. Alcuni riflessioni sul concorso per la statua equestre di V. E. pel monumento nazionale. (Arte e stòria, 7.)

— Vaticanische Ausstellung. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 3. — Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1. 2. — Kunstchronik, 22.)

— Vierge, la, d'après les monuments de Rome. (Revue du l'Art chrétien, VI, 2.)

Salzburg.
— Kunsthistorische Ausstellung in Salzburg. (Kunstchronik, 33.)

Sarajevo.
— Landesmuseum, das, in Sarajevo. (Wiener Ztg., 53.)

Speier.
— Abtheilung, die historische, des Museums in Speier. (Allg. Ztg., 2. Beil. 34.)

Stuttgart.
— Ausstellung, die chromolithographische, im Landes-Gewerbemuseum zu Stuttgart. (Gewerbebl. aus Württemberg, 1887, 50.)

— **Frizzoni**, G. Zur Stuttgarter Gemäldegalerie. (Kunstchronik, 21.)

Sydney.
— Ausstellung, eine, in Sydney. (Handelsmuseum, 8.)

Taufers.
— **Atz.** Die St. Johanneskirche zu Taufers im Münsterthale. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Torcello.
— Catalogo degli oggetti d'antichità al museo provinz. di Torcello, con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento. 16⁰, 50 p. Venezia, tip. lit. Ferrari, Kirchmayr e Scozzi. L. —. 50.

Triest.
— Kunstgewerbliche Ausstellung in Triest. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3.)

Tunis.
— Musée Alaoàuï, à Tunis. (Courr. de l'Art, 21.)

— Musée, le, de Tunis. (Chron. des Arts, 19.)

Tuttlingen.
— Denkmal für Schneckenburger. (Kunstchronik, 28.)

Valenciennes.
— Collections Maillard, de Valenciennes. (Chron. des Arts, 17.)

— Musée de Valenciennes. (Courr. de l'Art, 17.)

Venedig.
— **Codemo**, L. A guerra finita. Mie note sull' esposizione artistico-nazionale di Venezia del 1887. 8⁰. Venezia, Visentini.

— **Willy**, D. Una critica tedesca dell' esposizione artistica Veneziana. 8⁰. Firenze, Loescher.

Verona.
— Esposizione di belle arti. (Arte e storia, 12.)

Weinegg.
— Capelle, die, der Ruine Weinegg. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

Wien.
— Alt-Wien in Bild und Wort. Herausg. vom Wiener Alterthumsverein. Red.: A. Ilg. 1. Lfg. f⁰. (12 Bl.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. 2. 20.

— Auktion Eggers in Wien. (Kunstchronik, 32.)

— **Falke**, J. Die k. k. Fachschule in Steinschönau und ihre Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 3.)

— — Die Kaiserin Maria-Theresia-Ausstellung. (Wiener Ztg., 84 ff.)

— **Frimmel**, T. Aus den Wiener Gemäldesammlungen. (Monatsbl. d. wiss. Club in Wien, 6.)

— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie für 1887. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 5.)

— Jubiläums-Gewerbeausstellung in Wien 1888. (Kunstchronik, 33. — Centralblatt d. Bauverwaltung, 20a. 21.)

— Jubiläums-Kunstausstellungs-Zeitung. Hrsg.: F. Scherer. Jahrg. 1888. ca. 40 Nrn. gr. 4⁰. Wien. Vierteljährl. M. 4. —.

— Kaiserin Maria-Theresia-Ausstellung, die, im Oesterr. Museum. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 3. 5.)

— **L.** Der Bau und die Ausschmückung des deutschen Volkstheaters in Wien. (Kunstchronik, 26.)

— — Die Auktion Eggers in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

— **Ludassy.** Oesterreich im Künstlerhaus (Allg. Kunstchronik, 10. 11.)

— **Luksch**, V. Bericht über d. kirchliche Kunstausstellung des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie, Wien, März—Aug. 1887, erstattet für das Correspbl. f. den kath. Clerus Oesterreichs. 8⁰, 16 p. Wien, C. Fromme.

— Maria-Theresia-Ausstellung, die, in Wien. (Kunstchronik, 31. — Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1.)

— **Stiassny**, R. Die internationale Jubiläums-Ausstellung in Wien. (Kunstchronik, 24. — Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

— **Thaler.** Die Jubiläums-Kunstausstellung in Wien. (Gegenwart, 13.)

3

Wien.

— Vincenti, C. Die internationale Jubiläums-Ausstellung in Wien. (Allg. Ztg., Beil. 62. — Die Kunst f. Alle, 12.)

Willisau.

— Fleischli, B. Die Pfarrkirche in Willisau. (Anz. von Willisau, 1887, 10—13. 15—17. 19. 20. 33—36. 38. 39.)

Worms.

— Weckerling, A. Die römische Abtheilung des Paulus-Museums der Stadt Worms. 8⁰, 120 S. u. XVI Taf. (Programm des Gymnasiums zu Worms.)

Würzburg.

— Pöhlmann, C. Der Dom zu Würzburg. Kunstgeschichtliche Studie. [Aus: „Archiv d. hist. Vereines von Unterfranken u. Aschaffenburg".] gr. 4⁰, 49 S. m. 5 Taf. Würzburg 1887, Woerl in Comm.

— Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken in d. akademischen Kunstsammlungen d. Universität Würzburg. gr. 8⁰, 54 p. Würzburg 1887, Hertz in Comm. M. 1. —.